UNIVERSITE PAUL VERLAINE DE METZ

Ecole doctorale
P.I.E.M.E.S.
Langue et littérature françaises

Frédéric Guidon

La dialectique du maître et du disciple en littérature
L'exemple du roman fin de siècle (Bourget, Barrès, Gide)

Thèse de Doctorat
en
littérature française

Sous la direction de
Jean-Michel WITTMANN

Soutenue le samedi 19 mars 2011

Membres du Jury :
Mme Sylvie FREYERMUTH, Professeur à l'Université de Luxembourg
Mme Thanh-Van TON-THAT, Professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour
M. Yves-Michel ERGAL, Maître de Conférences HDR à l'Université de Strasbourg

Frédéric Guidon

La dialectique du maître et du disciple en littérature
L'exemple du roman fin de siècle (Bourget, Barrès, Gide)

A ma mère
qui m'a appris
à lire.

REMERCIEMENTS

Je remercie…

Jean-Michel Wittman, Professeur de littérature française du XXè siècle, responsable du Centre d'Etudes Gidiennes de l'UPVM, directeur adjoint du centre « Ecritures » à Metz, et directeur de cette thèse, pour les observations et les éclairages toujours décisifs qu'il a bien voulu exprimer dans les moments d'interrogation et les phases d'incertitude qui ont jalonné cette recherche, pour la promptitude et la précision des réponses qu'il lui a plu de me communiquer, et en raison de l'exigence de qualité qui les a incessamment inspirées.

Pierre-Marie Beaude, Professeur des universités, rencontré en septembre 2003 au Grand Séminaire de Metz, qui a guidé les tout premiers pas d'une reprise d'études dans la continuité d'un DEA déjà lointain (1993), et à qui je dois de m'avoir aiguillé efficacement dans un nouveau temps universitaire et pour une nouvelle aventure intellectuelle.

Jean Claude, Professeur des universités, pour les deux entretiens qu'il a bien voulu m'accorder ainsi que le prêt d'une documentation gidienne privée, et dont l'obligeance et les encouragements ont, par-delà les années, continué l'enseignement jadis reçu à la faculté des Lettres de Nancy.

Alain Beretta, Agrégé de lettres modernes, Professeur en Classes Préparatoires et Docteur es Lettres, pour les méticuleuses et scrupuleuses relectures dont il a souhaité se charger, travail de révision qui, par connivence d'amitié transfigurée, s'est maintes fois prolongé en longs entretiens où le temps ordinaire semblait s'être converti au rythme d'une prose à la recherche d'elle-même.

Mes parents qui, « en coulisse », m'ont accompagné de manière attentive et attentionnée, par l'expression d'une confiance sans faille et d'une sollicitude continuelle, et à qui je dois les bienfaits et la chaleur que procurent immanquablement les encouragements de l'affection et les recommandations de la tendresse.

Isabelle, ma sœur, qui aux moments opportuns n'a pas marchandé son investissement par la magnanime mise à disposition de ses talents professionnels, et dont l'active mobilisation à même coûté quelques nuits sans sommeil, accompagnée dans l'accomplissement de sa tâche (m'a-t-elle dit…) par de vigilants et courageux petits lutins.

Anne-Gaëlle, alors collègue en qualité de Professeur stagiaire, pour sa généreuse implication dans la frappe des premiers éléments d'écriture de son tuteur pédagogique, et dont la gentillesse s'est réalisée dans une assistance marquée aux coins de l'évidence et de la gratuité dont la spontanéité attestait la plus éloquente des reconnaissances.

Nicolas, que mon sujet intéressait et qui (culture anglo-saxonne oblige) m'a fait connaitre mieux la pensée et les conclusions de Hannah Arendt ou de George Steiner (par exemple), à travers une série de conversations jamais préméditées mais toujours avantageuses.

Emmanuel, Agrégé d'histoire, pour ses réflexions sur la transmission des savoirs et des valeurs, et la documentation qu'il m'a confiée relative à Maurice Barrès dans les dimensions lorraines, conjugales et politiques de cet écrivain.

Joëlle, Agrégée d'allemand, en souvenir d'un après-midi passé dans les dictionnaires de langue à propos de « maître », de « disciple » et des prolongements, images ou concepts qu'ils suscitent de manière subjective, logique ou accidentelle.

Maurice, dont je sais gré des explorations étymologiques (qu'il conduit si bien à travers les lexiques des langues anciennes et modernes), que je remercie également pour avoir partagé « à saut et à gambade » une expérience déjà longue sur l'action pédagogique en milieu scolaire, dans les frontières d'une salle de classe qui interdit l'accès aux maîtres et aux disciples.

Yohan, qui en dépit d'un emploi du temps surchargé et au mépris d'activités multiples et bouillonnantes, ne s'est pas longtemps fait prier pour décoder et traduire en langue anglaise le résumé de cette thèse.

Dominique Beck et André Dufour, Proviseure et Proviseur-adjoint du lycée Louis-Lapicque, pour des aménagements d'emploi du temps qui ont réellement contribué à l'assiduité du travail en en facilitant la continuité.

Marie-Claude, Thérèse et Alexandra, pour leur amicale proximité, la diligence et l'enthousiasme communicatif dont elles ont su revêtir leurs paroles de collègues.

Jean-Marie, dont le domaine de compétences a pourtant peu d'affinités avec l'univers des lettres, mais qui, en camarade fidèle, s'est régulièrement enquis de l'avancée de mes recherches, témoignant par là du souci qu'inspire le travail de longue haleine d'un ami.

Flavie, Anne-Sophie et Emilie, en raison d'une disponibilité et d'un allant qui auront toujours excédé les strictes limites du devoir professionnel.

Des élèves enfin qui, le moment venu de « réviser le bac » à la bibliothèque municipale, ont été surpris (ou vaguement effrayés) de découvrir leur professeur de français astreint, dans le même lieu, à une écriture prolongée. D'autres, plus avertis et déjà engagés dans les études supérieures, ont formulé des encouragements dont la relative inexpérience n'a fait qu'ajouter du prix à l'intérêt qu'ils ont alors bien voulu manifester.

INTRODUCTION

Maître et disciple ou l'impossible synthèse

La figure du maître et du disciple colonise des champs de réalité très diversifiés et, de surcroît, hante des imaginaires personnels et collectifs fort complexes, qu'aucun questionnement de large envergure n'a encore à ce jour vraiment explorés ou éclaircis. La double appartenance du paradigme magistral au monde réel et à celui des représentations mentales ajoute à la difficulté d'en saisir, de façon assez large mais suffisamment rigoureuse, les aspects essentiels, comme d'en formuler une théorie générale pertinente sur les deux plans de l'analyse et de la synthèse, à la fois éclectique et diffuse en son objet, nette et resserrée dans ses conclusions. L'étendue et la profondeur de la tâche, la convergence des efforts et la conjonction des compétences qu'elle imposerait, expliquent sans doute pourquoi sa saisie, pluridisciplinaire et systématique, n'a pas encore été tentée… Il y a donc sur le sujet maintes études ponctuelles, monographies ou biographies, qui proposent un examen ou un approfondissement de la question, ainsi toujours circonscrite à un temps, un lieu, un type d'activité ou un domaine donné du savoir, délibérément inscrite dans une perspective partielle (donc particularisante), strictement bornée à son objet spécifique… mais, à notre connaissance, nul travail encyclopédique susceptible d'embrasser, en une conceptualisation totalisante, une pluralité de manifestations diverses (et allogènes), culturellement ou mentalement étrangères l'une l'autre.

Aussi, l'universalité du sujet en limite-t-elle, paradoxalement, la connaissance à un corpus bibliographique, émietté et sans ligne directrice, d'approches ponctuelles, autonomes et non coordonnées, dont chacune est fondée en raison par la prise en charge sélective d'un cas particulier. Ici, la personnalité charismatique d'un maître exemplaire (voire extraordinaire) sera traitée sur le mode de l'hagiographie ; là, l'examen minutieux de l'endoctrinement d'un disciple placé sous obédience sectaire constituera l'essentiel du propos ; ici encore, l'évocation du lien magistral sera comprise comme le produit et le reflet d'un déterminisme contextuel, exclusif et prépondérant ; là, le descriptif d'un parcours initiatique (enfin décrypté et dégagé de ses arcanes pour l'usage du lecteur ordinaire et profane…) ou le témoignage d'une expérience présentée comme mystique feront tout le sujet et le sel de livres plus ou moins astucieux, fantasmés et rigoureux.

Toutes ces considérations sont intéressantes pour qui le sujet passionne, et pour peu qu'il consente à les apprécier, soit à l'aune de la spécialisation des savoirs savants, soit à travers le prisme de tropismes plus personnels, lesquels capturent les objets qu'ils se proposent d'explorer dans des investigations le plus souvent réductionnistes (par nécessité méthodologique ou déficience culturelle) et finalement décevantes : nulle d'entre elles en effet ne peut ni ne prétend d'ailleurs pénétrer les fondamentaux d'un mode de transmission et de filiation pourtant longtemps valorisé (dont les racines anthropologiques et les résonances symboliques attestent l'ancienneté, l'étendue et le permanence). Nulle d'entre elles n'est donc en mesure de fournir la formule (non pas « magique » mais rationnelle…) susceptible de jeter les bases d'une systématisation large et ensembliste, à même d'offrir une intelligibilité comparative et longitudinale du lien de maîtrise.

Un livre important sur le sujet est celui que George Steiner, en 2002, a intitulé *Maîtres et disciples*[1]. Sa perspective est généraliste (les deux substantifs titulaires le disent nettement) et l'essayiste entend saisir la question dans le cadre élargi et pluridisciplinaire des sciences humaines (philosophie, littérature et histoire des idées principalement). C'est comme professeur et conférencier de renom et de longue carrière qu'il se présente tout d'abord à son lecteur. L'incipit dessine un autoportrait de l'auteur en universitaire, et très vite pose la problématique du livre : qu'est-ce qui, au fond, conforte ou habilite quelqu'un à transmettre un savoir à autrui ? La légitimité d'enseigner, sujet central de l'essai, est alors escortée d'une impossible (!) définition du métier d'enseignant.

> Au terme d'un demi-siècle d'enseignement, dans maints pays et systèmes d'enseignement supérieur, je me suis trouvé de plus en plus incertain de la légitimité, des vérités sous-jacentes de cette « profession ». Je mets ce mot entre guillemets pour signaler la complexité de ses racines dans des antécédents religieux et idéologiques. La « profession » du « professeur » – mot lui-même un peu opaque – recouvre toutes les nuances concevables, du gagne-pain routinier et désenchanté au sentiment exalté de sa vocation. Elle comprend maintes typologies, du pédagogue qui détruit l'âme au maître charismatique. Immergés que nous sommes dans des formes d'enseignement presque innombrables (enseignement élémentaire, technique, scientifique, humaniste, moral et philosophique), il est rare que, pour les considérer, nous mettions à distance les merveilles de la transmission, les ressources du faux et ce que j'appellerais, en attendant une définition plus précise et matérielle, le mystère de la chose.[2]

La pluralité des formes, le *je ne sais quoi* de la relation magistrale, sa multiplicité, son énigme, interdiraient donc d'en cerner le panorama comme d'en percer le secret…

[1] George STEINER, *Maîtres et disciples*, Paris, Gallimard, « Essais », 2003 [pour la traduction française].
[2] *Ibid.* p.11.

Nous voilà doublement avertis ! L'introduction propose ensuite une typologie de la maîtrise à trois entrées : le maître omnipotent, dominateur et destructeur du disciple ; le disciple traître à son maître dont il désavoue l'autorité, défigure l'enseignement et ruine la personnalité ; un dernier cas de figure fait état du maître et du disciple placés sous l'égide d'Eros, engagés dans l'intensité d'un échange réciproque et spéculaire, mais dès lors *indistinctement* soumis à la clairvoyance (ou la déraison) de l'amour[3]. Cette classification postée au seuil d'un livre éclaté, kaléïdoscopique, qui ne ménage ni les illustrations ni les allusions ponctuelles, résulte de la lecture abondante et diversifiée de deux types de récit, l'un de la représentation artistique ou littéraire, l'autre du témoignage biographique ou autobiographique, sans cesse croisés par l'essayiste dans un foisonnement d'exemples et de références empruntés aussi bien à la vie culturelle réelle qu'à la sphère des représentations esthétiques. Ce fort bref moment de conceptualisation donne aussitôt lieu à un aveu qui reconnaît dans la multitude des faits observables l'impossibilité d'en dégager les principes fondamentaux.

> Chacune de ces formes de relation – et l'éventail infini de leurs mélanges et de leurs nuances – a inspiré des témoignages religieux, philosophiques, littéraires, sociologiques et scientifiques. Par sa dimension réellement planétaire, le matériau défie toute étude d'ensemble. Les chapitres qui suivent veulent apporter la plus sommaire des introductions ; leur sélectivité confine à l'absurde.[4]

Ainsi donc, et en dépit d'une réflexion d'envergure assise sur un matériau richement référencé, l'auteur, alerté par l'immensité d'un sujet aux dimensions incommensurables, situe sa propre contribution dans un esprit de relativisme et de modestie qui, précisément, ne fait qu'accentuer en l'attestant l'impression d'insondabilité qui s'attache irrémédiablement au thème de la magistralité.

Dans le chapitre « Origines durables » qu'il consacre aux archétypes magistraux Empédocle, Héraclite et Pythagore, Steiner évoque à la suite des présocratiques la figure emblématique du maître de Platon au sujet duquel il note la singulière indifférence des études aux aspects proprement relationnels (ou communicationnels, comme nous le dirions aujourd'hui).

---

[3] En dépit d'une opposition de surface (les deux premiers scénarios seraient seuls violents et mortifères), ces trois structures relationnelles sont des drames qui, en raison d'un germe de conflit et d'incompatibilité, particulièrement vivace en leur sein, ont toutes pour horizon d'attente la mort de la relation magistrale elle-même, quand ce n'est pas de l'un de ses deux partenaires. Se peut-il, comme Steiner l'indique entre les lignes, que la clef de la magistralité soit à rechercher par-delà des questions de passation et de filiation, dans la *mort* réelle ou non, réalisée ou subjectivée ? N'est-elle pas du reste et le cœur et l'épilogue (mort du disciple puis expiation du maître) du roman de Bourget ?

[4] *Ibid*. p.12.

> Commentaires, interprétations, érudition sont tellement compendieux que le mieux qualifié des lecteurs socratiques et platoniciens lui-même ne saurait en avoir une vision complète. Il n'en finit pas de paraître des livres, des monographies et des articles savants sur Platon. Dans toute cette industrie, pourtant, on recherche en vain une étude complète des relations de Socrate avec ceux qu'il inspire, ravit, intrigue, exaspère.[5]

L'exemplarité de Socrate, la place à nulle autre pareille qu'il occupe dans la philosophie grecque et, par une remarquable postérité, dans la vie intellectuelle occidentale, n'ont suscité qu'un intérêt passager sur la dimension proprement interactive de son magistère. L'oralité et l'écoute, l'enchaînement des propositions et des réfutations, la dynamique des corrections et des reformulations, le miroir des questions et des réponses, en un mot le dialogisme pris pour lui-même, observé dans son fonctionnement et examiné dans son déroulement (comme on le fait par exemple à propos du dialogue théâtral), n'a pas encore trouvé une mise au point de nature spécifiquement méthodologique.

Le tête-à-tête du maître et du disciple est ainsi le plus souvent prétexte à des considérations de doctrine et de système relatives au fond, par conséquent peu sensibilisées à la marche interlocutive comme à l'interaction des partenaires proprement dites, très peu attentives finalement à un *comment conversationnel*. Aussi, un traitement si mince accordé à la fonctionnalité du dialogue magistral (passée sous silence, ou réduite à un existant formel jugé peu signifiant), oblitère-t-il ou minore-t-il les éléments d'une *praxis magistrale.*

Parvenu au terme de son étude, George Steiner éprouve la nécessité de redire, s'il en était besoin, la généralité d'un paradigme à multiples facettes, partout présent partout nuancé, dont la totalité est inassimilable et la nature irréductible.

> Le complexe maître/disciple n'est aucunement limité au domaine de la religion, de la philosophie ou de littérature. Il n'est circonscrit ni par le langage ni par le texte. C'est une réalité de la vie entre les générations, propre à toute espèce de formation et de transmission, dans les arts, dans la musique, dans l'artisanat, dans les sciences ou encore dans les sports ou la pratique militaire.[6]

Quant à l'Orient et son enseignement à prédilection initiatique (fondé sur une transmission du savoir ritualisée et occultée), l'essayiste nous avertit de difficultés innombrables, sans doute indépassables pour l'Européen désireux de comprendre avec justesse l'intrication et la logique de pratiques, postures et schémas de pensée pratiquement inaccessibles à un Occidental.

---

[5] *Ibid*. p.30.
[6] *Ibid*. p.136.

> Le problème est celui-ci. La matériel est si divers, si teinté d'amateurisme et d'affection dérivés, parasitaires, que la source authentique nous glisse entre les mains. Une douzaine de langues et d'alphabets, d'une difficulté extrême, la connaissance de millénaires d'histoire religieuse, philosophique et sociale, une certaine soumission personnelle à des codes de sensibilité, de discipline corporelle presque totalement étrangers à la pratique occidentale sont le préalable à toute véritable compréhension. […] Ignorant des langues, du contexte spirituel et communautaire, je ne puis qu'évoquer en passant ce qui demeure, sans nul doute, des banalités élémentaires et de seconde main. Au-delà s'étend un monde presque clos.[7]

En ce XXIe siècle commençant, les terres levantines des maîtres et des disciples continuateurs de tradition demeurent une *terra incognita*. L'éloignement culturel et la couleur locale surajoutée ont fini par y déposer une pigmentation d'opacité plus impénétrable encore qu'ailleurs…

> Couvrir le champ serait céder à une absurde ambition. Nous avons égratigné la surface[8].

C'est par ces mots prudents que Steiner « conclut » donc son essai. Le paradigme du maître et du disciple n'existe dans le réel que sous les formes difficiles et déceptives du secret et du sectoriel. Pour lui, il n'existe ni formule globale ni intime équation.

Hypothèses et critiques définitionnelles

Faute d'une bibliothèque raisonnée et à défaut d'une approche syncrétique, toutes deux encore inexistantes, on s'imagine se tirer d'affaire et se mettre en mesure de parler du sujet par le biais de prolégomènes définitionnels… Mais c'est alors qu'un nouvel obstacle surgit !

Les dictionnaires et les lexiques fournissent la définition des mots « disciple » et « maître » au moyen d'articles lexicographiques strictement séparés (les seuls renvois sont de nature analogique ou synonymique) et qui, abstraction faite de l'ordre alphabétique qui nécessairement les éloigne, n'envisagent jamais de prendre en charge l'*interaction* des deux partenaires du binôme, éludant du même coup – on ne sait trop pourquoi… – la caractérisation du *lien* lui-même qui, pourtant, réunit maître et disciple dans un face à face exprès et indubitable.

[7] *Ibid*. p.160-161.
[8] *Ibid*. p.153.

A cet égard, un livre récent comme celui de Françoise Waquet[9] est significatif de la difficulté théorique que représente, encore actuellement, la recherche d'une définition de la maîtrise. L'ouvrage en question analyse la relation de maître à disciple en trois composantes (« une relation intellectuelle », « un lien social », « une économie du savoir »), avant de conclure sur la pérennité et la survie de cette relation, dans un monde marqué par l'éclatement des savoirs et la crise de l'autorité. Le passage « Anatomie d'une relation », qui sert de bilan à la première section du livre, parle d'une « introuvable définition » (p.67-70), plus ou moins bien compensée par le détour fréquent à l'analogie et à l'image symbolique (le guru), professionnelle (le patron), familiale (le père), ou archétypale (Socrate). Au terme d'un parcours pourtant conçu comme le point de départ et l'assise de tous les chapitres suivants, l'auteur est donc amené à résumer la relation maître-disciple à une interaction personnelle, choisie, asymétrique, souvent décrite par les partenaires, et presque exclusivement rapportée par eux sur le mode approximatif de la métaphorisation ou de la périphrase. Le chapitre se referme sur deux interrogations (« Que veulent dire ces métaphores nombreuses employées pour signifier le maître, le disciple et leur relation ? et que veulent-elles dire, précisément, pour ceux qui les ont employées ? ») qui, éloquemment, resteront sans réponse… Les témoignages du maître et du disciple, recueillis par les correspondances et les autobiographies, dans le temps présent ou remémoré, ne semblent donc guère propices à l'établissement d'une définition stable, rigoureuse et générale d'une expérience qui, qu'elle soit vécue dans l'immédiat ou revisitée ultérieurement par l'écriture, paraît ne pouvoir se dire que parée des voiles de la contiguité et de la similitude, ou de ceux de l'excentrique et du circulaire : l'écho analogique et la circonlocution périphrastique sont en effet les deux *filtres* auxquels maître et disciple recourent, préférentiellement, chaque fois qu'il s'agit d'exprimer le lien qui les unit. Qui ne voit dans ce masquage, ce détour verbal, les signes indubitables d'une parole qui, pour exister, doit se constituer en un *métadiscours* d'autant plus libre à déclarer sa pensée qu'il sera capable de retrouver, tel André Gide, les accents de la liberté poétique ?...

La dialectique de maîtrise, qu'aucune systémique globale ne décrit et qu'aucune définition d'ordre relationnel ne fixe, est moins accessible et plus complexe, moins facile et plus volatile que ce qu'une première approche peut laisser croire. Sans principe général

[9] Françoise WAQUET, *Les Enfants de Socrate. Filiation intellectuelle et transmission du savoir. XVII^e-XXI^e siècle*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque Histoire », 2008.

pour la structurer et sans formulation transversale qui la puisse substantialiser, cette *relation* (nous dirons dans la suite de ce travail, et indifféremment, *maîtrise*) semble vouée à se diffracter à l'infini dans la multiplicité de manifestations particulières, vivant aux quatre vents de la planète et présente aux quatre coins du savoir, partout ponctuellement commentée et nulle part précisément synthétisée, au contraire actualisée en une myriade de faits et gestes conservés (parfois revendiqués) comme des ancrages et des signaux identitaires par telle ou telle tradition religieuse ou école philosophique, tel courant mystique, telle pratique artisanale ou éducation artistique, ainsi toujours confinée (et donc étudiée) dans la spécificité d'un *hic et nunc* clos (voire farouchement ésotérique), restituée et présentée pièce par pièce, comme celles d'un puzzle désespérant à jamais désassemblé, impropre à toute manipulation comparative, réticente à l'approche relativiste (quelle grille d'analyse rendrait pertinente la confrontation de phénomènes si éloignés et divers ?), et rétive à toute manœuvre de synthèse (quelle perspective oserait couvrir une diversité tellement marquée qu'en elle, d'ailleurs, semble résider le caractérisant le plus formel et le plus invincible du phénomène observé ?). Dès lors, la *relation de maître à disciple* n'existe comme interaction qu'au terme d'une double acrobatie intellectuelle : d'un côté, une vigoureuse extrapolation d'existences magistrales et discipulaires initialement isolées et séparées, connexes mais non intriquées, suivie d'une reconstitution hypothétique de leur interdépendance ; de l'autre, la construction d'un schéma directeur qui fournisse les critères d'une approche panoramique conquise de haute lutte sur une atomisation têtue et un particularisme obsédant.

Pour faire pièce au silence des usuels consultés comme au défaut de suture des monographies parcourues, l'idée s'impose de formuler un *minima* définitionnel à propos d'un rapport humain évident par son universalité, à portée de main en raison de sa généralisation, mais en même temps peu connu en dehors d'une phénoménologie anecdotique parfois partiale, mal fixé en ses principes et ses lois, ainsi très largement ouvert aux suggestions de la subjectivité et infiniment offert aux scénarios de l'imaginaire …

Quels que soient la diversité des situations et le polymorphisme des contextes, abstraction faite des contingences et des déterminismes de toutes sortes qui colorent et conditionnent les configurations du rapport de maître à disciple et qui, de fait, les orientent dans les voies étroites des discours spécialisés, on pose ici l'existence théorique d'un commun dénominateur, situé en amont des manifestations plurielles à travers le prisme desquelles la maîtrise se donne à voir et s'actualise. Ce postulat, pierre angulaire

d'un phénomène peu systématisé mais relativement stable et suffisamment caractérisant, formule la définition préalable suivante :

LA RELATION DE MAITRE A DISCIPLE DESIGNE LE LIEN INTERPERSONNEL, CONTRACTUEL ET INTERACTIF, VOLONTAIRE ET RITUALISÉ (C'EST-À-DIRE RÉGULIER ET RÉGLÉ) AU COURS DUQUEL UN « ENSEIGNEMENT » DE CONTENU DIVERS EST TRANSMIS ET REÇU DE GRÉ À GRÉ, PAR LE CANAL VIVANT ET DIRECT DE LA PAROLE ET DE L'ÉCOUTE, OU CELUI, DIFFÉRÉ ET LIVRESQUE, DE L'ÉCRITURE ET DE LA LECTURE, SELON LES DEUX MODALITÉS ASSOCIÉES OU DISTINCTES DU TÊTE-À-TÊTE OU DU TEXTE MÉDIATEUR, AINSI ACTUALISÉ AU CROISEMENT OU AU CLOISONNAGE DU VERBE ET DE LA LETTRE.

Littérature et magistralité

Ce schéma définitionnel résulte de la prise en compte du support textuel à partir duquel seront étudiées ici les diverses incarnations du maître et du disciple, telles qu'elles apparaissent et fonctionnent dans la *narration* et dans le *paratexte* du roman fin de siècle. Nous étudions donc la relation magistrale dans le discours littéraire qu'elle a inspiré ou, peut-être plus encore, que ce dernier a suscité et produit. Le genre considéré et la période retenue formulent, on le sait, une riposte à l'esprit décadent et au profit d'un courant réactionnaire riche en floraison magistrale, habile à auréoler le romancier de l'autorité du maître à penser, et encline à faire du lecteur anonyme et banal, le partenaire discipulaire du romancier, selon une logique et un imaginaire enseignants qui se traduisent, chez nos auteurs, par une remarquable *reconfiguration du pacte de lecture* du discours romanesque.

Le roman observé dans un intervalle décennal et en une esthétique particularisante, son écriture et son mode de lecture, l'identification magistro-discipulaire de l'écrivain et de son double lisant constituent les termes, les formules et les bornes d'un cadre conceptuel délimité, traversé par la problématique suivante : comment, à un moment de notre littérature, l'*expression* et la *réception* du roman en arrivent-elles à coïncider avec une forme de transmission didactique explicitement référée à l'échange symbolique d'un maître envers son disciple ?

On sait que le mot de décadence désigne le climat intellectuel qui, de 1880 à 1890 environ, a coloré d'un clair-obscur indélébile l'état d'esprit et le mode d'expression de

certains milieux artistiques et intellectuels français. En littérature, l'expression couvre un faisceau d'attitudes larges et diversifiées, mais souvent inspirées par la débâcle de 1870 parce que celle-ci remet en question l'unité collective de la nation et sa continuité historique. D'une part, la conscience aiguë (ou délibérément cultivée) de la vanité de toute action et de l'atomisation d'une société désormais désolidarisée, mise en scène (par exemple) dans *La Décadence latine* de Josephin Péladan ; d'autre part, l'enchantement même né de l'idée de déchéance, la trouble fascination liée à la conviction d'un déclin inéluctable, que la fameuse formule verlainienne (« Je suis l'Empire à la fin de la décadence ») et d'autres contribuent à ériger en une posture qui allie bizarrement compassion et complaisance. Sur un plan plus général, le décadentisme revendique une philosophie de la vie dominée par la recherche du beau et le culte de l'esthétisme. Le décadent se reconnaît au mépris ostentatoire de la norme et de la médiocrité auquelles il oppose, dans une riposte mâtinée de contestation et de singularisation, une existence supérieure, marquée aux coins du raffinement, de l'excentricité et de l'artificialité, vécue en marge d'une société prise en dédain et objet de dégoût. Un tel idéal, volontiers aristocratique et misanthrope, n'est pas une création de la fin du XIX^{ème} siècle. Les *Raffinés* de la Renaissance, les *Beaux* d'Angleterre, les *Incroyables* du Directoire et les *Lions* de la Restauration précèdent, ici et là, les derniers dandys fin de siècle, avant de se confondre avec eux, et *La Comédie humaine,* déjà, en fournit des types incarnés dans des protagonistes comme Montriveau, Henri de Marsay, Rastignac ou Maxime de Trailles. Les années 1880 donc misent sur un *nouvel avatar du personnage romanesque*, emblématiquement résumé dans la figure inoubliable de Des Esseintes auquel son créateur Huysmans confère une aura d'amoralisme crépusculaire et d'anormalité sulfureuse, dans laquelle toute une génération reconnaîtra le parfait modèle de l'accompli décadent.

Dès le milieu de la décennie, cependant, le mouvement donne des signes d'essoufflement, qu'il soit devenu cible d'ironie, objet de désaffection ou théâtre déserté d'expériences sans lendemain. La version littéraire du décadentisme déclare relever le défi de la prétendue décadence ambiante, en affirmant y puiser une source neuve d'inspiration. C'est dans ce cadre – et ce prétexte – que Verlaine peut effectivement s'identifier à l'Empire parvenu au comble de son déclin (conjuguant habilement l'antithèse du sublime et de l'abaissement), mais son sonnet « Langueur » (d'où la formule est extraite) est publié dans « Le Chat noir » en … 1883 et, en la matière, l'évolution des sensibilités et la versatilité des postures sont fort rapides. Deux ans plus

tard en effet, l'écriture décadente est parodiée dans *Les Déliquescences* du bien nommé Adoré Floupette. Sous ce couvert pseudonymique, Henri Beaucaire et Gabriel Vicaire s'emploient à éreinter l'imaginaire décadent, ses lieux communs (espaces confinés, paysages intérieurs, Venise et Byzance, eau stagnante et crépusculaire, onirisme échevelé, licence morale et dévergondage sexuel), ses stéréotypes, tics de langage et artifices dans lesquels effectivement tout mouvement novateur, pour peu qu'il rencontre une sympathie et suscite un engouement, finit par se perdre, tué par les facilités et les négligences dont il croit pouvoir, par un premier succès, impunément s'autoriser. L'année suivante, Anatole Baju fonde le journal « Le Décadent » (1886-1889), mais l'organe de presse n'aura ni l'ambition ni les moyens de rassembler en une école, ou de fédérer sous la bannière d'une doctrine unitaire, une mouvance essentiellement informe et instable, que sa marginalité et la dissemblance des personnalités qui, à un moment ou un autre, la composent, rendent rebelle à toute forme d'organisation, et qui par exemple jamais ne ressemblera aux cénacles, pourtant voisins par l'espace et le temps, du naturalisme et du symbolisme. Enfin, même si des recueils comme *Les Complaintes* (1885), *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (1886) ou *Moralités légendaires* (1887) de Jules Laforgue continuent d'illustrer en poésie comme en prose une écriture décadente savamment travaillée, l'idée de déclin n'y est plus qu'un lointain mobile, et l'œuvre, par sa personnalité originale et son intention ludique, conquiert une évidente indépendance de ton : plus n'est besoin pour elle de se référer, fût-ce implicitement, à l'argument d'une déchéance… présumée fécondante. Aussi, le décadentisme finit-il par se fondre dans le halo plus diffus de la sensibilité fin de siècle, présente jusqu'aux alentours de 1900 grâce à des littérateurs comme Rachilde (*Les Hors-nature*, 1897), Jean Lorrain (*Monsieur de Phocas*, 1901), ou Alfred Jarry (*Messaline*, 1901).

La décennie suivante (1890-1900) est celle où notre corpus s'inscrit. Elle organise une réaction contre la décadence (ou, pour le dire mieux) *en désaccord avec* l'exploitation littéraire de l'idée de décadence qui, naguère encore, avait tant prévalu. Ces années d'opposition et de renouvellement se caractérisent sur le plan politique par un regain de conservatisme et le retour de l'autorité, sur un plan esthétique par une production romanesque qui intègre la poésie à la prose. L'orientation idéologique qui s'affirme est propice à l'émergence du maître et de son corollaire discipulaire, tandis que la consonance entre le narratif et le poétique expérimente un récit de la mixité. *Contre-pied antidécadent* et *intrication des formes textuelles* deviennent ainsi les signes de

ralliement d'un roman nouveau qui essaie de *conjuguer* mission éducative et invention formelle. Une telle articulation, de fait, ne va pas sans difficulté puisqu'elle touche à la question des priorités entre référentialité et littérarité. Cette tension, traditionnellement neutralisée par la séparation des genres, s'inscrit au contraire avec force dans notre corpus : à travers trois ouvrages échelonnés de 1889 à 1897, ce dernier interroge tour à tour Bourget, Barrès puis Gide sur la façon dont chacun s'approprie un *roman* que leur époque situe dans l'entre-deux d'une riposte intellectuelle et d'une rénovation romanesque, sur l'étroite ligne de crête où se rejoignent pour se dissoudre réponse sociale et création artistique.

Cette émergence contestataire et novatrice était en germe dans l'esprit décadent : une permanente oscillation entre une attitude qui exalte les sensations rares, les perceptions exquises et charge le roman d'en exprimer la plus extrême acuité, et, simultanément, la posture qui condamne tout repli sur l'individu et l'instant, l'indifférence à la collectivité, son histoire et son destin, l'hypertrophie de la cérébralité et la domination de l'esprit de système, les expériences de psychologie inspirées de courants de pensée jugés hasardeux, attentatoires à la personne et dénoncés comme des impasses morales, accompagne en effet le décadentisme. Cette contradiction en signale les aspects hybrides et ombrés et rappelle combien chaque époque, se croyant lucide, n'en construit pas moins une image contradictoire et truquée d'elle-même dans laquelle elle aime à se mirer, s'aveugler et se perdre, mue par une sorte de subjectivité collective la plupart du temps indiscernable aux contemporains (et même aux plus avisés), d'autant plus prégnante qu'elle agit comme force d'irrationalité, et que des héritiers ordinaires ou des historiens patentés s'imagineront pouvoir conceptualiser et enfin « comprendre »… L'ambivalence qui hésite sans jamais définitivement choisir entre célébration et condamnation – apostasie ou apothéose – est en outre particulièrement révélatrice des périodes de bouleversements (ou de basculements), et elle est l'indice sensible d'un temps de crise. Celle que l'on a appelée *modernité* et dont la décennie décadente fut une des identités provisoires, s'appréhende nécessairement dans le paradoxe ; vouloir coûte que coûte la clarifier conduirait presqu'immanquablement aux abusives simplifications et aux contre-sens définitifs. C'est pourquoi, considérant le voile originel qui toujours enveloppe chaque âge de transition, on notera ici l'ambiguïté organique du décadentisme qui fut le principe de son évolution, puis le mobile de son propre dépassement.

L'époque décadente est traversée par une instabilité lisible dans l'ambivalence du dandy, écartelé entre un désaveu nuancé de condescendance (il aime à répéter qu'il vit

une époque de philistins et de barbares) et d'un engagement parfois doublé d'un enthousiasme bruyant (il se fait l'incarnation et l'apôtre d'un non-conformisme ostentatoire et interventionniste) ; dualité que l'on peut schématiquement référer à l'opposition de deux points de vue concomitants et concurrents : celui du *psychologue* et celui du *moraliste*. Le premier est centré sur l'individu ; avide de sensorialité et curieux d'intériorité, il verse dans la fervente exaltation des sensations précieuses et des émotions raffinées, par la recherche d'une expressivité littéraire au diapason de son objet, individualiste et intimiste. Le second, penché sur la société, intéressé à sa cohésion, sa régulation et son maintien, est prompt à vitupérer contre tout ce qui semble disjonctif et hors-norme, facteur d'éclatement et d'incohérence.

Le premier se prononcera au bénéfice de l'individu, et le second parlera dès que les intérêts de la société lui sembleront en péril. Dès lors, l'ambiguïté du décadent, à mi-distance d'un *écrire pour soi* et d'un *écrire pour autrui*, peut se lire comme la négociation, toujours remise sur le métier, de deux *légitimités d'écriture* grâce à quoi le romancier pense accéder au statut de maître à penser. Notre corpus se situe là où ces deux coordonnées – individualiste et collectiviste – parviennent à s'agréger l'une à l'autre. Cette alliance était en gestation dix ans auparavant, dans la mesure où l'imaginaire décadent et son motif alterné d'inclusion-exclusion justifiaient déjà le paradoxe d'une marginalité farouche, entendue comme une exemplarité prosélyte où l'individu (personne ou figure d'écrivain) bien qu'isolé, retiré, n'en conservait pas moins sa capacité d'influenceur et de modèle … C'est ainsi que Bourget, Barrès et Gide peuvent énoncer, entre 1889 et 1897, une parole romanesque qui puise aux deux sources convergentes du *monde* et du *moi*, et dont chacun propose une intrication et une réharmonisation personnelles, au gré d'écritures géminées, successives et interdépendantes.

La *résorption* de l'esprit décadent a été longuement analysée comme la résultante de facteurs historiques, philosophiques et littéraires intriqués : la hantise d'une dégénérescence pensée sur le modèle de l'Empire romain, nourrie par le premier romantisme et réactivée par la défaite de 1870 et les débuts difficiles de la IIIe République ; le pessimisme dont Schopenhauer cristallise l'essentiel et qui, depuis l'Allemagne et sa philosophie spiritualiste, sape la confiance dans le scientisme et le positivisme issus du rationalisme français des Lumières ; la féconde paternité de Baudelaire aux fils spirituels innombrables. Plus mouvance qu'école, attitude et non système, né de milieux bien identifiés, désireux de n'en pas dépasser l'orbe restreinte, soumis aux aléas et à l'inconstance de la mode et des stratégies d'auto-promotion, le

mouvement cesse de « parler » en tant que tel vers 1890 pour se dissoudre dans l'esprit fin de siècle. Cet effacement continu ne correspond évidemment pas à une disparition pure et simple. Pourtant, c'est bien à la faveur d'un retournement radical de situation, qu'à un moment donné, le décadentisme cesse d'inspirer – faute de lecteurs ou faute de créateurs ? question difficile à trancher…[10] – la génération de romanciers qui, parvenue à la maturité, cherche la consécration ou, plus simplement, souhaite accéder à une *reconnaissance* littéraire.

Aussi, la fin des années 80 se caractérise-t-elle par un rejet (une période qui commence s'accote à celle qui la précède pour la mieux contester) et une réaction (au déni dont elle se veut porteuse, elle ajoute la plus-value d'une proposition novatrice). C'est ainsi que 1890 ouvre dans l'histoire du discours romanesque la perspective d'une harmonisation entre ce que la décadence n'avait su qu'exclure ou qu'imparfaitement articuler : la réconciliation entre la subjectivité d'un récit centré sur une conscience individualisée, et l'objectivité d'une narration vouée à la description d'un type (ou d'un groupe) humain. Chacun des romans étudiés participe, précisément, de cette confluence au creuset de laquelle le personnage, l'auteur et le lecteur – tous trois à divers degrés figures magistrales ou discipulaires – sont tantôt anonymés, tantôt singularisés par une fiction qui n'aura de cesse de jouer sur l'identité modulable de ses protagonistes, tour à tour considérés comme des échantillons ou des universaux.

La déferlante didactique

Commencent alors à se faire entendre les voix d'une *réaction* à la fois legs et contestation d'une ère moribonde ou contestée dont notre corpus porte l'empreinte générale, et les trois œuvres qui le composent leur nuance particulière.

Les deux versants psychologique et moraliste continuent donc d'innerver la période qui nous intéresse, et sa propre tentative de contrecarrer la tendance décadente passe, de ce fait, par l'alternative d'un positionnement dédoublé. Attentif au *sujet* et défenseur de l'individualité, également soucieux de socialiser et de promouvoir un *vivre-ensemble*, le roman cherche alors un équilibre qui contrebalancerait l'une par l'autre *l'utilité sociale* et *la qualité esthétique*. Répondre au décadentisme par une riposte authentiquement littéraire (non moins porteuse d'une vision du monde) revient pour un

[10] Pierre CITTI, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, Paris, PUF, 1987, chapitre 3, p. 32-55.

bon nombre d'écrivains lassés par l'exploitation forcée (parfois gratuite) d'un facile désenchantement et d'une artificialité de commande, non à biffer d'un trait de plume dix années d'un passé immédiat, mais à promouvoir un type de roman plus en phase avec la demande sociale (la bourgeoisie érige l'école en une institution désormais « laïque, obligatoire et gratuite » et réclame pour sa jeunesse des lectures « instructives ») et apte à l'inculcation idéologique, pourvu qu'elle soit formulée dans les termes d'un *didactisme* de bon aloi, passé maître dans l'exploitation pédagogique de fictions « sérieuses ».
En continuité avec un climat fin de siècle incertain de lui-même, doutant de son avenir, mais avide de réentendre des voix de maître capables d'inspirer aux lecteurs des choix existentiels décisifs, des littérateurs pourtant imprégnés du décadentisme de la première heure (Bourget, Barrès) tournent le dos aux jeux formels et aux acrobaties verbales : ils entreprennent de satisfaire l'attente nouvelle d'un lectorat jusque-là plus amusé que formé par la littérature, et qu'un sentiment d'inanité et d'infériorité (que les événements d'actualité et la presse d'opinion qui les commente semblent confirmer) éveille à l'urgence des questions éthiques et politiques.

Pour comprendre le monde et en décrypter les logiques, y trouver place et s'y installer, une partie de la bourgeoisie des années 90 délègue ainsi ses pouvoirs de formation à la littérature de divertissement, et l'intronise dans le rôle, forcément trouble et problématique, d'institutrice de la nation.

Or, comment le texte « littéraire » pourrait-il enseigner autre chose que la littérature ? ...

Force est de constater[11] que, pressés par ce que des contemporains entendaient comme un retour salvateur aux valeurs constitutives de la collectivité, par ailleurs concurrencés par les mouvements d'une opinion toujours mieux identifiés et plus actifs à mesure que la presse devient reflet et vecteur d'un débat national grandissant, poussés enfin par les institutions universitaires ou littéraires qui consacrent (ou démettent dans le cas contraire…) les auteurs et les textes du jour jugés représentatifs de la pensée dominante, beaucoup de romanciers en quête de respectabilité se sont empressés de répondre à une demande générale diversement relayée et puissamment démultipliée, par la production du *roman de formation* ouvertement impliqué dans les voies d'une *orthopédie sociale*, pour cette raison autant applaudi que honni, sitôt né que salué ou accusé de formater son lecteur (femmes et enfants d'abord…) à des réflexes conditionnés,

[11] Le roman de socialisation organise sa thématique propre dans l'intrication de la question sociale et de la question scolaire, alors vives à l'époque, dont il épouse les présupposés et reproduit le plus souvent les discours. Denis PERNOT, *Le Roman de socialisation 1889-1914*, Paris, PUF écriture, 1998, p. 85-104.

des attitudes stéréotypées, en un mot de faillir à l'indépendance de l'esprit et de manquer à l'exigence de l'art.[12]

Problématique, daté, inféodé au pouvoir et traître à l'art, qu'est-ce que ce roman, qui organisa son attaque contre la décadence par le contre-feu d'un optimisme éducatif obligatoire, pouvait promettre en matière de magistralité, sinon les ficelles et les figures narratives d'un endoctrinement, l'aliénation d'un style au profit d'un catéchisme, et l'appauvrissement de l'imaginaire au nom de l'apologie de l'utile ? De quel amoindrissement critique, de quelle atrophie intellectuelle faudrait-il payer l'étude de paradigmes magistraux et discipulaires, porte-paroles artificiels et factices d'un romancier vrai propagandiste mais faux lettré, pourvoyeur de modèles arbitraires et abstraits, insérés dans un roman manipulateur et liberticide ?

A parcourir la production de l'époque qui reprend à son compte le mot d'ordre d'une socialisation du lecteur et d'une responsabilisation de l'écrivain[13], on visite un ensemble d'œuvres encore et prudemment estampillées « romans », mais qui en réalité réorientent l'inoffensive prose de divertissement en une volontariste prose d'idées, opérant une volte-face masquée de la mission du roman, par *mutation* du droit à raconter une histoire (imaginaire) en un devoir de formation habilité à prescrire un enseignement (assimilateur et normatif)…

De fait, l'antidécadentisme trouve une de ses réalisations dans le plus impersonnel et le plus conformiste des didactismes. C'est la période où en effet le moindre plumitif revendique la haute position du pédagogue et, par talent ou opportunisme, sincère

[12] Magistralisation et idéologisation du roman vont de pair. La métamorphose du romancier en maître à penser transforme le récit de la fiction en un discours d'inculcation, tandis que la pédagogie du fait romanesque est la légitimation ethique d'une prise de pouvoir relatif aux opinions et aux options politiques (idéologisation). Nous donnons au mot « idéologie » le sens que Nelly Wolf, après Hannah Arendt [*Le système totalitaire (les Origines du totalitarisme*, III), Paris, Seuil, « Points », 1972, p. 129], lui confère : « L'idéologie moderne n'est pas, comme dans la conception du XVIIIe siècle, un simple système d'idées. Elle n'est pas non plus, comme le veut l'analyse marxiste, une déformation du réel par la pensée. L'idéologie moderne est, pour reprendre la définition simple et forte d'Hannah Arendt, " la logique d'une idée ". Elle va donc au-delà de la distorsion. Elle se substitue au réel et lui impose un réseau de cohérence sans faille. En ce sens, toute idéologie porte en germe le totalitarisme : « Il existe trois éléments spécifiquement totalitaires qui sont propres à toute idéologie : la prétention à tout expliquer, l'émancipation de la réalité, la cohérence qui n'existe nulle part dans le domaine de la réalité. ». Les idéologies totalitaires pousseront, au XXe siècle, ce fonctionnement à son point d'achèvement ». Nelly WOLF, *Le Roman de la démocatie,* Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Culture et Société », 2003, p. 159.

[13] Comme le montre Pierre Citti, le rôle de l'écrivain consiste alors à introduire en littérature des questions *sociales* actuelles ou chroniques (dépopulation, « pornographie », hygiène) et de les formuler en *problèmes* à résoudre : l'approche, rigoureuse et volontariste, tend à « éliminer du champ de l'imagination l'idée de décadence », au bénéfice d'une attitude d'observation et de prescription, qui confère au littérateur des années 90, guéri du romantisme « maladie » germanique, et sorti de la réclusion décadente propice au scepticisme, une nouvelle compétence (un droit de regard, d'appréciation et d'action dans les affaires publiques), une ambition déclarée (l'exercice d'un magistère) et une image réhaussée (celle d'une autorité responsable parce que magistrale). *Ibid*. p. 315-242.

ambition ou présomption jouée, déclare mériter l'aura du maître à penser... Le roman qu'il commet alors pour la gouverne d'un lecteur par ses soins convenablement portraituré faillible mais encore et toujours éducable (pénitent plutôt que pécheur donc…), est désormais médité comme *vecteur de citoyenneté*, dont une société réglée et normée ne saurait plus se passer… Il est ouvertement conçu et fabriqué pour l'affirmation et l'affermissement d'une conscience nationale et d'une appartenance morale présentées au lecteur sommé de s'en instruire, sous les couleurs attrayantes des grands mythes républicains, telles l'unité du pays et l'harmonie d'un peuple qui, quoique scindé en diverses classes, n'en poursuit pas moins un objectif commun (quasi-communautaire…), des valeurs dont l'inculcation est jugée incontournable comme la convergence des efforts individuels à l'édification d'un bien unique et général, le primat du consensus, le respect des autorités, et les points cardinaux d'un authentique catéchisme civil, destiné à mettre le pays en adéquation avec l'institutionnalisation des pouvoirs, la rationalisation de la bureaucratie et l'image d'Epinal d'une politique vertueuse, missionnée pour que s'établissent la concorde nationale et le développement d'un progrès pour tous.

Ce nouveau civisme devient alors l'enjeu d'un discours romanesque idéologisé, chargé de faire connaître et de faire agréer une nouvelle charte, sociale et morale, auprès d'un public féminin (réputé oisif et instable) et d'un public masculin (scolarisé au-delà de l'obligation légale) qu'il présente à l'un comme à l'autre de ses lecteurs-pupilles comme remède souverain à l'impasse de la décadence et clef d'une reprise en main nationale. A ce titre, le roman ainsi lesté de mobiles extralittéraires assume une mission de salut collectif et de salubrité publique. Il se fera chemin d'intégration auprès de tous les jeunes gens qu'un destin social appelle à succéder en fait ou en imagination à l'intelligentsia, ou bien miroir de moralité offert à la sage méditation de jeunes filles et d'épouses en butte aux tentations des amours déraisonnables ou illégitimes, à tout moment menacées du danger de frivolité ou du scandale d'infidélité…

La morale de ce roman, on le devine, est conventionnelle et désincarnée. Celui qui l'énonce – personnage (de faire-valoir ou de contre-exemple), auteur, narrateur – est anonymé, abstrait. La plupart du temps, la leçon à retenir y est explicitement formulée, et dans les termes d'une axiologie sommaire. Simpliste, faite d'injonctions mais pauvre en raisonnements, elle est en outre simplificatrice des conditions réelles d'existence que le lecteur (vraiment éduqué pour lui-même ou rendu docile aux règles de la collectivité ?) devra pourtant expérimenter et déchiffrer seul, une fois le livre refermé. Mais qu'est-ce que ce livre-là lui aura fourni, sinon une uniformisante leçon d'adaptation ? Enfin,

discours conventionnel oblige, le propos apodictique ancré dans une axiomatique de l'évidence et de la véridicité, est rarement prêt à un retour critique sur lui-même (et sait, moins encore, se prêter de connivence avec le lecteur au détournement parodique d'un magistère !) qui croit-il, ruinerait une efficience didactique campée sur l'unidirectionnalité, le principe de non-contradiction et l'assertion tautologique autolégitimante. Simple à comprendre et donnée comme facile à appliquer, (mais la clarté du discours dirigiste n'est qu'apparente, car la limpidité de la prescription est illusion de prestidigitateur destinée à soumettre plus sûrement celui qu'elle vise, sous les dehors d'un schématisme d'autant plus coercitif qu'il apparaît élémentaire et implexe), faisant acception de personne et sans égard à la singularité des sensibilités auxquelles, pourtant, sa sollicitude prétend s'intéresser de très près, cette *éthologie du comme il faut* cristallise presque toujours en discours bon ton bon teint. Sa pertinence repose moins sur des qualités intrinsèques (pénétration, probité) que sur des présuppositions culturelles *déjà* intériorisées par le lecteur et admises par lui comme vérités intangibles. C'est ainsi qu'uniforme et rigide, univoque et uniformisant, un code de bonne conduite s'invite entre les lignes d'un roman revisité, dont la classe économiquement et symboliquement montante de la fin du siècle attend qu'il reproduise, illustre et enseigne les articles de la régulation et les mécanismes de la reproduction sociale.

La priorité qui pousse un certain roman à prendre sa place dans l'orbite d'un conditionnement social (chez les romanciers en mal d'inspiration ou de second ordre, ce tropisme relève plus de la recette éditoriale que de la probe conviction, et ceux-là font pléthore dans le canton naissant de la littérature de jeunesse, véritable instrument d'éducation républicaine et doublon de l'institution scolaire) oblige à reconsidérer le projet du roman antidécadent comme la tentation d'enrôler le fait littéraire sous la bannière d'un contrôle idéologique mais qui, pour parer à toute imputation d'instrumentalisation, prend prétexte de *morale* et d'*éducation* – mots magiques entourés d'une aura d'inviolabilité qu'aucun soupçon ne saurait atteindre… – afin d'y infiltrer, impunément et en bonne conscience, les éléments d'une orthodoxie propre à légitimer l'idéologisation rampante dont le roman de divertissement (belle duplicité terminologique, puisqu'au lieu de *divertir* à l'imaginaire, il exige de son lecteur de se *convertir* au réel) devient alors le véhicule et l'otage. Pauvre sapience ravalée au rang d'une capucinade… Mais il y a plus.

Chaque fois qu'un projet fondamentalement régulateur et normatif se déguise sous les apprêts d'un discours d'apparence et d'apparat éducatifs, la pédagogie qui se montre

alors, faussement individualiste mais furieusement agrégative, ne vise qu'à l'assimilation morale et l'intégration sociale de membres encore exclus et à conquérir, prétendument éduqués pour eux-mêmes, en définitive interpellés par le roman-magistère en raison de leurs potentialités à rejoindre le corps social et s'y dissoudre…

Nous n'avons pas cru devoir entreprendre, après d'autres, l'analyse du genre romanesque au moment où une finalité socialisatrice, conduite par des écrivains responsables pour des lecteurs formés aux valeurs contemporaines, l'inspire et le transforme d'objet culturel en outil idéologique. Notre corpus qui comporte trois livres – *Le Disciple* de Bourget, *L'Ennemi des lois* de Barrès, *Les Nourritures terrestres* de Gide – nous l'interdit absolument : si peu de matériau constitue un empêchement évident à toute étude qui prétendrait apporter quoi que ce soit de neuf sur le plan du genre comme sur celui de la période en question.

Pourtant, l'attention portée au contexte et à la typologie romanesque qu'il met en valeur éclaire d'un jour particulier les lignes directrices de notre corpus. En effet, replacés dans leur époque, appréhendés de l'extérieur comme *produits* et *reflets littéraires*, maintenus sous la houlette d'un contexte conditionnant ou cherchant les voies d'un affranchissement, les trois romans sur lesquels nous travaillons participent des modes de pensée et des modalités d'écriture qui dérobent l'écrit de fiction à des fins utilitaristes et le costument pour une parade idéologico-pédagogique.

La passion des professeurs[14]

[14] Citation à peine anticipée (la formule apparaît au chapitre II de *L'Ennemi des lois*) et dont le contexte immédiat illustre de façon éclairante le ton humoristique que Barrès entend donner, en 1893, aux graves injonctions d'une pédagogie généralisée. Les deux acteurs de la maîtrise, le disciple et le maître, sont très vite annoncés au lecteur comme les partenaires ambigus d'une relation amoureuse. Le romancier ironiste exploite ainsi le paradigme didactique à travers l'ambivalence hautement suggérée de toute quête du savoir, et le passage retenu raconte le moment où une jeune fille très comme il faut, naïve et vertueuse, s'offre aux leçons (…) d'un jeune homme de son âge, professeur patenté, cependant révoqué pour ses sympathies anarchistes, et provisoirement incarcéré, tel un forban nimbé de la couronne du martyr politique et du guide spirituel. « Mlle Pichon avait décidé de le visiter dans sa prison. Elle vint accompagnée d'une femme de chambre, tira du large manteau, où s'enveloppait son corps léger d'enfant qui n'a pas fini sa croissance, une sorte de questionnaire vingt fois raturé, puis, mouillant son crayon, sans nuance visible de coquetterie, sans aucun sentiment de femme à homme, avec cette conviction, cette soif de s'instruire particulière aux jeunes filles de ce temps qui ont, toutes, la *passion des professeurs*, elle l'interrogeait sur la possibilité de concevoir une société qui s'accorde avec notre sensibilité moderne ». La vague de pédagogie et l'esprit de sérieux qui déferlent alors sur le roman sont ici ironiquement refoulés : un traitement parodique recycle l'injonction de formation en une malicieuse rencontre amoureuse. L'écrivain n'assume son rôle de maître à penser *qu'au second degré d'un dévoilement de la maîtrise*. A travers la destitution de personnages observés dans leurs contradictions et leurs ignorances, le romancier bon pédagogue travaille simultanément à la lucidité et au discernement d'un lecteur enseigné par … la parodie d'un enseignement. Maurice BARRES, *L'Ennemi des lois*, Robert Laffont, « Bouquins », 1994, p.277. Les références de pages indiquées en note renverront systématiquement à cette édition.

C'est ainsi que l'on envisagera les spécimens romanesques de notre corpus comme autant de propositions didactiques soumises à divers degrés aux goûts d'une époque et aux impératifs d'un genre, dont on étudiera la singularité et le démarquage.

Toute œuvre en effet est l'expression mêlée et involontaire de l'auteur qui le signe et d'un environnement qui la conditionne. Ces deux « sources » d'écriture dont l'une est individuelle, personnalisée et aisément attestée, l'autre collective, anonyme et plus difficilement cautionnée (à cause du postulat d'individualisme attaché au métier d'écrivain), peuvent néanmoins être revendiquées comme deux paternités, dont les mérites respectifs sont pourtant délicats à trancher pour des raisons d'imprégnation réciproque et d'assimilation mutuelle le plus souvent inconscientes, parfois niées, au mieux mal élucidées aussi bien de la société que du créateur lui-même. L'intérêt de cette double et mystérieuse contribution réside dans le fait que n'importe quel texte, du plus propagandiste au plus gratuit, doit être référé au paysage humain où il a pris corps, du travail solitaire *et* solidaire d'un auteur, à quelque degré que ce soit (de l'écrivain répandu et officiel au poète asilaire et maudit) partie prenante d'une communauté de vie et de pensée qui le dépasse, le touche et s'imprime en lui. Rappel opportun lorsqu'il s'agit de comprendre des œuvres issues d'un moment historique qui demande à l'écrivain des gages d'appartenance sociale, et à la fiction d'illustrer sur la scène romanesque les preuves d'une affiliation idéologique. D'un côté, rien ne permet d'affirmer que la liquidation de la décadence ait rimé avec l'enrôlement inconditionnel du romancier, ni que la succession de l'âge décadentiste soit en tout point marquée aux fers d'une idéologisation partout victorieuse. Certes, la période est favorable au récit de normalisation, et la « pédagogisation » du roman, décomposable en une responsabilisation du romancier (Citti) et une socialisation du lecteur (Pernot), en constitue bien une donnée cardinale. Pourtant, en marge de cette standardisation, subsiste une alternative…

Des analystes et des moralistes décadents aux instituteurs et aux artistes qui leur succèdent, le pas n'est pas si grand. Les uns et les autres n'oscillent-ils pas entre la représentation d'un individu fantasmatiquement isolé et la peinture d'une société utopiquement unifiée ? Tout dandy jadis écartelé entre l'éthique (privée) et la morale (publique) et reconverti au nouveau dogme didactique peut donc trouver une nouvelle légitimité dans une posture d'*artiste-pédagogue*, dont l'hybridité continue l'ère antérieure et le sauvegarde du double naufrage de l'absolue gratuité de l'art comme de l'irrémissible

compromission idéologique. L'imaginaire post-décadent réaménage ainsi des données préexistantes, et le portrait symbolique du romancier dessine une image compatible avec l'héritage du passé et conforme aux priorités du présent. Notre corpus est à cet égard significatif, non d'une résistance au didactisme ambiant (les trois écrivains sont trois maîtres à penser), mais de la façon dont chacun, jouant sa propre partition pédagogique, répond à l'attente de ses contemporains, lecteurs ou pairs. L'ensemble de trois romans échelonnés sur un intervalle de huit années révèle en effet un didactisme réapproprié, individualisé, non plus sans voix ni visage comme celui d'une production impersonnelle surabondante, mais délibérément incarné dans des figures auctoriales singulières, intégrée (Bourget), narquoise (Barrès) ou dissidente (Gide), et emblématiques d'une posture personnelle selon que la « magistralisation » du romancier en mentor est agréée (*Le Disciple*), détournée (*L'ennemi des lois*) ou contestée (*Les Nourritures terrestres*). Ainsi, la cohérence du corpus invite à étudier le degré d'adhésion, le niveau de consentement à une norme ambiante, auxquels chaque auteur a bien voulu situer sa propre responsabilité d'écrivain, dans des romans redevables d'une époque et d'un code, cependant enrichis (et sans doute même sauvés…) des mille nuances que chacun, en vertu de stratégies et selon des tactiques qui restent à définir, a eu l'heur de faire valoir et d'imposer.

Un roman productif au tournant des années 1880-1890, auquel des mobiles et des choix imputables à l'histoire des mentalités imposent une coloration extralittéraire, se réalise en un discours idéologique marqué et marqueur. Ecrit comme une *empreinte* et lu comme un *moule*, son statut oscille du divertissement à l'instrument. Hybride par essence et ambigu quant à ses fins, il parie sur un équilibrage des discours fictionnel et pédagogique et sur une confusion des enjeux distractifs et didactiques. Son existence pose donc la question de la cohabitation (la compatibilité) entre les deux légitimités littéraires de la *gratuité* et de l'*engagement*. Situé à la confluence de deux inclinations problématiques, un tel roman se voit contraint de verser, à part égale, des dividendes aux deux puissances étrangères de l'imaginaire et de la réalité. Fabrique d'illusion romanesque et dispensateur d'une vérité idéologique, il redéfinit la mission du romancier en intellectuel à la fois illusionniste et pédagogue, la fonction du roman à la jonction de la fable et de la leçon, et l'identité d'un lecteur récréé et éduqué, simultanément enjôlé et enrôlé.

La plupart des romans considérés résolvent cette dissonance aux dépens de la richesse d'un imaginaire sacrifié aux nécessités de la pédagogie sociale. La cacophonie, quand elle est évitée, engage presqu'irrémédiablement ce roman dans les voies d'un

catéchuménat civil, pour qui la neutralité et l'indépendance de l'art pèsent peu au regard du zèle missionnaire et de l'empressement militant propres à une littérature diligente, dévouée à la défense d'un parti ou d'un principe idéologique.

L'intérêt du corpus que nous analysons réside dans la réponse qu'il propose, en terme de créativité, au dogme ambiant du roman orienté et utile. Bourget, Barrès et Gide donnent à lire, de fait, trois *inventions de pédagogie* dont on mesurera, face à une production d'époque prise comme référence, l'écart normatif et la distance critique. Chacun de ces livres assume une fonction de magistère mais revendique une dialectique du maître et du disciple singulière et personnalisée. L'antithèse entre fiction et inculcation y trouve une solution particulière qui les libère (au moins partiellement) d'une convention d'écriture et les distingue d'une conformité générique. En eux, une déclaration morale, de source magistrale et à destination discipulaire s'exprime, qui, en empruntant le canal de l'expressivité romanesque habituelle, en recycle alors triplement la nature, la facture et la portée. Aussi nous est-il apparu légitime d'observer un récit encore dénommé *roman* quand, soumis comme d'autres aux mêmes impératifs, il y répond singulièrement, par l'acquittement (*Le Disciple*), le détournement (*L'Ennemi des lois*) ou le déboutement (*Les Nourritures terrestres*). C'est à l'aune des déterminations environnantes que se révèle l'inventivité d'une œuvre, et chacune de celles de notre corpus est construite autour d'un paradigme magistro-discipulaire qui exemplifie une réponse inédite à une attente qui fut générale et trop souvent laminante.

L'autonomie que nos trois romans trahissent se lit comme une réponse (consentante, biaisée ou contestataire) à l'instrumentalisation d'une prose romanesque enrégimentée sous la bannière didactique. Sans jamais définitivement rompre avec ce qui apparaissait alors comme le minima d'un consensus entre l'écrivain et son public, nos auteurs, ayant pris acte, ont diversement joué d'une liberté de manœuvre dans l'écriture du magistère. C'est ainsi qu'à partir d'un exercice imposé, l'assentiment bourgétien, le dévoiement barrésien et la réfutation gidienne se détachent comme les solutions variées – cependant interdépendantes – d'une validation, d'un travestissement ou d'un ajournement de l'autorité du romancier diversement vêtu de la guise magistrale.

L'interface livresque : lire et écrire en climat de magistralité

D'où appréhenderons-nous ce démarquage à triple configuration qu'incarne chacune des poses magistrales en lesquelles, devant leurs lecteurs et pairs, Bourget, Barrès et Gide décident d'exister en tant que maîtres à penser solitaires et solidaires commis aux soins de divertir et d'enseigner ? De l'intérieur même des textes, à partir d'une observation de leurs mécanismes dont on montrera qu'ils conjuguent des enjeux narratifs *et* discursifs, producteurs d'un magistère diégétique raconté par la fiction de personnages interposés, et d'un magistère extradiégétique conclu dans un partenariat symbolique entre l'auteur et son lecteur. Ces deux niveaux sont simultanés et symétriques. Ils traversent chaque maîtrise et lui confèrent deux dimensions complémentaires et duplicables, toutefois réunies et assimilées dans un seul imaginaire. En effet, si la diégèse s'offre au lecteur comme l'histoire d'une maîtrise romancée, son répondant extradiégétique, soumis au même régime du roman, constitue un parallèle magistral également truqué. Aussi, les deux degrés à première vue sécables de la maîtrise trouvent-ils leur point de fusion dans une commune *fictionnalisation* qui surdétermine à la fois le récit du narrateur dédié à un événementiel romanesque et le discours de l'auteur appréhendé comme une vraie / fausse interlocution entre l'écrivain et le public.

Comment étudierons-nous cette dialectisation qu'une convention du roman formule sans partage ni couture, mais qu'une poétique du roman-magistère s'attache à dédoubler ?

Par l'*écriture* et la *lecture* – activités et symboles – du livre magistral, intersection des relations de maîtres à disciples, point interne *et* externe d'une focalisation en miroir où sont négociées des propositions magistrales et des adhésions discipulaires, diégétiques et extradiégétiques. Le processus d'écriture-lecture dupliqué au sein du roman grâce à la spécularité des plans fictif et effectif constitue en effet l'originalité d'organisation et la force d'évocation des magistères que nous étudions. Les relations des personnages de maître à disciple connues par le canal d'une narration et celles qui sont promulguées par la voix auctoriale au lecteur sont superposables: conçues pour *résonner* entre elles, elles se répondent l'une par l'autre. C'est cette *transversalité* que nous appelons « dialectique » et, par le jeu en miroir d'une écriture-lecture proposée au lecteur comme thème de fiction et actée devant lui en tant que procès de communication, nous tenterons d'en montrer l'intérêt, l'efficience et les limites. La technique de surimpression qui, au service d'un imaginaire pourtant unifié et cohérent, distingue, compare et apparie

l'univers fictionnel et le discours auctorial, réalise la collision et la collusion – le contact et la complicité – de deux voix, dont l'articulation repose sur le traitement en miroir – mise en scène et actualisation – d'un écrire-lire magistral.

La prose de magistralité peut fort aisément tourner au prosélytisme simpliste et le roman qui l'exprime se perdre dans les impasses nauséeuses d'un discours de propagande, dissimulateur au plan de l'idéologie et dissolvant pour la littérature… La mise en œuvre d'une relation de maîtrise dialectisée, c'est-à-dire campée à la croisée d'un récit et d'un discours, trouve son point de justesse dans la description et la réalisation conjointes de figues magistrales et discipulaires montrées et incarnées. Ce travail d'intrication constitue un moyen intéressant de régler, par le *roman idéologique* ou *le roman à idée*[15], la dissonance propre au roman à thèse, écueil et malédiction « des romans qui n'en sont pas »[16]. Lorsque Bourget, Barrès et Gide produisent un roman lié au paradigme magistro-discipulaire, la libre écriture que chacun d'eux se plaît à lui donner convertit cette discordance obligée en une hybridité très consciente d'elle-même. La distance avec les impératifs génériques et idéologiques alors prise par ces littérateurs s'établit sur la base d'une remise en jeu du roman.

Quand, effectivement, un romancier revendique la légitimité du mentor, quand un quelconque lecteur est identifié interlocuteur, acolyte ou double d'un écrivain, quand le roman de surcroît figure en abyme des protagonistes référables aux parangons du maître et du disciple, le mécanisme magistral qui prend alors forme n'est plus compressible à un thème ou un motif annexés que la fiction romanesque prendrait, marginalement, en charge.

Chez Bourget, Barrès et Gide, *écrire en maître* implique une remise en question du roman, de son émision et de sa réception : c'est cette reconfiguration comme *description de manuel* et *manuel de description livresque* qui retiendra notre attention.

---

[15] La première expression est de Barrès, la seconde formulation de Bourget. Chacune exprime donc sa distance par rapport à la norme du roman à thèse, dans la volonté de personnaliser un didactisme singulier, véritablement signé d'un auteur. Les deux formules sont significatives également de l'étroite marge de manœuvre où la liberté de l'écrivain se négocie entre un donné culturel contextuel et une volonté individuelle particularisante, elle-même située dans l'ambivalence d'une adhésion et d'un affranchissement…

[16] Denis PERNOT, *La Jeunesse en discours (1880-1925) discours social et création littéraire,* Paris, Honoré Champion, 2007, « Des romans qui n'en sont pas », p.121-140. Dans ce chapitre, l'auteur décrit comment un magistère auctorial assumé au sein du roman se trouve aux prises avec l'institution de l'école, qu'il commente et discrédite. A la fois *magistral* et *anti-scolaire*, le romancier-pédagogue sacrifie le romanesque (le contexte fictif et la qualité de l'intrigue) au profit d'un discours sociologique et partisan, qui fait directement écho à l'agitation pédagogique du tournant du siècle. En dénaturant ainsi la fiction du roman en tribune publiciste, et en considérant son public comme auditoire plutôt que lectorat, ce romancier-mentor rival du professeur attitré auprès d'une jeunesse à former, n'en produit pas moins un « demi-roman », dont l'hybridité appauvrit l'imaginaire et hypertrophie le prosélytisme.

Le Disciple, L'Ennemi des lois et *Les Nourritures terrestres* sont des *romans* de l'expérience pédagogique et des *expériences* du roman pédagogique. A travers ces laboratoires d'écriture et d'enseignement, précipitent les *épreuves* d'une intronisation du romancier (une légitimité d'écriture), l'identification d'un public (une compétence de lecture) et un dédoublement textuel, modulés pour un *métalangage* qui joue des correspondances, anamorphoses et jeux d'optique entre magistralité réfléchissante et magistralité réfléchie, au ballet mouvant (parfois masqué…) des reflets et des rebonds de l'interlocution magistrale.

Un tel dispositif, spéculaire, est le mécanisme d'écriture-lecture par lequel advient un magistère auctorial distribué dans le récit et dans ses textes liminaires, et aménagé en *mode d'emploi* (sérieux, ironique ou oblique) d'un livre *à usage de manuel*. On se propose donc d'explorer les combinatoires et les manœuvres d'un matériau romanesque dont la raison d'être est de favoriser des comportements de lecture à connotation discipulaire. La problématique qui guidera ce travail a ainsi partie liée avec des questions relatives à la lecture et, plus généralement, à la *réception* des textes littéraires.

Lire – ou déchiffrer des signes écrits – est une activité qui postule une compréhension immédiate, une compétence interprétative et une démarche d'adhésion au texte. Le premier aspect est linguistique et désigne l'ensemble des aptitudes au décodage ; le second conditionne l'activité provoquée par le texte d'une véritable création d'ordre imaginaire ; le dernier a trait aux normes personnelles et dépend des systèmes de valeurs propres à chaque lecteur. Or, les *représentations de la lecture*, que nos trois ouvrages formulent en narration et commentent en paratexte entrent dans un *jeu* didactique (fermé sur le texte et ouvert sur le lecteur) qui réveille des *perceptions* et mobilise des *prescriptions* relatives au livre, dont l'importance, l'usage et l'impact sont réévalués et discutés dans le cadre d'une relation de maîtrise dialectisée.

Cette omniprésente activité de lecture entre dans le projet magistral qui parie sur les pouvoirs d'exemplarité et de détermination d'un roman présumé apte à décrire, interroger, prescrire ou interdire des pratiques de lecture données… Une telle « ambition » présuppose donc l'existence d'une réception *interne*, c'est-à-dire déjà inscrite dans le roman lui-même, et cette thèse de l'immanence (qui considère le sens comme une propriété textuelle inaliénable, donc inentamable par le lecteur) réfute l'hypothèse d'une réception du roman au contraire construite par l'action décisive d'un

sujet-lecteur sur le livre. L'inscription de notre corpus dans la sphère du didactisme appelle d'une certaine manière un semblable positionnement, puisque l'efficience de l'écrit d'enseignement passe obligatoirement par l'imposition autoritaire d'un sens préalable, monopoliste et exclusif.

Pourtant – et c'est un des axes essentiels de cette étude – l'image magistro-discipulaire qui, dans une visée pédagogique, reprend à son compte la topique du livre-manuel, propose en fait une axiologie très particulière de la *lecture de formation*, parce qu'un imaginaire proprement littéraire entreprend de la reformuler, et ce, jusqu'aux limites incluses d'une *déconstruction* du discours didactique… Nous verrons donc comment le *stéréotype* du maître et du disciple, amplement convoqué par Bourget, Barrès et Gide, réintroduit au sein du *discours didactique* un motif connu (voire rebattu), mais de quelle manière surtout – de quelle astuce… ou par quel expédient – chaque romancier-pédagogue en propose une adaptation personnelle et une appropriation souvent inédite.

(Il se pourrait donc bien que la problématique du livre ainsi positionnée démontre une fois encore par l'exemple la vérité générale selon laquelle le cliché, s'il est intelligemment réécrit, peut œuvrer à la relecture des principes les mieux admis…).

Mais le moment de vérifier la pertinence d'une telle anticipation excède évidemment les limites de cette introduction, et c'est avec l'émotion de l'incertitude qu'elle confie aux pages suivantes le soin d'en confirmer l'à-propos.

PREMIERE SECTION

L'ECRIVAIN FIN DE SIECLE ET SON LECTEUR

LE MAITRE
Je suis celui qui écrit.

LE DISCIPLE
Je suis celui qui lit.

Il ne me suffit pas de *lire* que les sables des plages sont doux ; je veux que mes pieds nus le sentent… Toute connaissance que n'a pas précédée une sensation m'est inutile.
(*Les Nourritures terrestres*, Premier livre, p. 361)

LE MAITRE

Voici trois livres que leurs auteurs et mentors ont tout spécialement écrits pour vous, disciple ! Prenez-les bien en main et prenez-en grand soin ; qu'ils traversent un temps votre existence passagère de jeune homme, mais qu'ils habitent durablement votre conscience de lecteur et d'homme cultivé que demain (grâce à eux !) vous serez.

LE DISCIPLE

Tout un programme pédagogique en somme…

LE MAITRE

Plus exactement, une mise en contact avec trois écritures littéraires qui revendiquent une mission d'éducation du lecteur. Trois livres à message didactique, médités pour une lecture d'inculcation et organisés dans un dessein de formation.

LE DISCIPLE

Beaucoup de sérieux dans tout cela… Je ne sais pas si je vais aimer.

LE MAITRE

Lisez premièrement Le Disciple, avec confiance et abandon (ainsi le veut son auteur), dans un esprit de créance et de fidèle adhésion. Paul Bourget prêche à la jeunesse de 1889 une morale que des valeurs traditionnelles et passéistes inspirent et qui entend donner forme et sens à la vie d'un individu socialisé (conformé aux normes de la collectivité nationale) par une formation de l'intelligence et une culture du cœur alternatives, à une doxa contemporaine, à ses yeux inepte, impropre et novice à la génération montante.

LE DISCIPLE

Un roman anti-moderne donc.

LE MAITRE

Lisez deuxièmement L'Ennemi des lois, livre court et plutôt confus, superficiellement disparate (par le heurt des personnalités, la cohabitation des paroles, la cohue des lieux et la bousculade évènementielle qui en résulte) mais - rassurez-vous - très cohérent quant à l'intention qui le dirige. Goûtez, par exemple, le double langage de ce magistère parodique situé entre le chant et le contre-chant d'une conviction et d'une dérision, dans l'entre-deux d'une ouverture sur la société et la circulation des idées

autour de 1893, et l'exigence d'une intériorisation et d'un repli théorisés par le culte du moi.

LE DISCIPLE

Un roman égotiste et ironique.

LE MAITRE

Lisez enfin Les Nourritures terrestres, « manuel d'évasion et de délivrance », comme Gide le dira plus tard. Faites-vous Nathanaël (le je magistral vous y invite instamment et dès les premières lignes). Faites-vous Ménalque (le mentor qui fut son disciple vous le suggère à mot couvert). Faites-vous enfin ce je qui semble gouverner la marche du magistère dans la trouble identité d'un disciple émancipé et d'un maître émancipateur… Puis, rompez tout de go le sortilège miroitant des identifications magistro-discipulaires. Ne soyez alors ni Nathanaël, ni Menalque, ni le maître des Nourritures : devenez… vous-même !

LE DISCIPLE

Je ne sais trop à quelle catégorie rapporter ce dernier livre, tant son « didactisme » me paraît inclassable auprès des deux autres, et même inouï en matière de socialisation…

LE MAITRE

En cela, il constituera le point d'arrivée, ou plutôt le possible dépassement de la dialectique de maîtrise , l'horizon définitivement ouvert du sujet de cette thèse.

LE DISCIPLE

A chaque livre donc son magistère, et pour chacun, des figures spécifiques de maître et de disciple engagées dans trois leçons particulières à la fois, mais distinctes et interdépendantes par leur succesivité même.

LE MAITRE

Et au rang des convergences cette fois, trois dialectiques (trois relations de maître à disciple) où se jouent, dans une correspondance allusive et spéculaire, d'un côté un récit de maîtrise incarnée par des protagonistes et conduite sous la houlette d'une instance narratoriale, de l'autre, un discours de maîtrise passé entre l'écrivain et son public et initié par une autorité auctoriale magistrale en vue d'un bénéficiaire discipulaire.

LE DISCIPLE

De la diversité dans l'unité en quelque sorte… sans parler de l'articulation entre une maîtrise imaginaire soumise au romanesque et une autre donnée pour vraie, relevant de la pragmatique et du pacte de lecture.

LE MAITRE

En effet, mais pas seulement. L'ensemble du corpus lui-même est à prendre comme une unité dialectisée. Il est le cheminement chronologie d'une courte décennie (1889-1897) que nous interprétons (doublement) comme le dialogue entre trois littérateurs contemporains et pairs, et l'infléchissement d'un imaginaire magistral aux contenus et contours labiles ; par ailleurs, il est symptomatique de la permanence du livre (son écriture et sa lecture sont instrumentalisées pour servir une cause didactique), entendu comme vecteur de magistralité : à la fois consignation d'une narration (incluse en diégèse) et moment effectif d'une passation (réalisée dans un paratexte extradiégétique), il cumule les plans narratif et discursif d'un magistère énoncé dans une mise en abyme réfractée et romanesque et par une interpellation au lecteur directe et immédiate. C'est cette énonciation dupliquée qui nous fait parler de maîtrise dialectique.

LE DISCIPLE

Trois livres qui dialoguent (se répondent, se contestent, se mimétisent)… Trois magistères que leur contemporanéité et leur proximité rassemblent et distinguent dans une famille d'appartenance et une originalité individualisée… Deux personnages magistro-discipulaires par roman… L'écrivain et son public identifiés dans un rapport de maîtrise surplombant (et premier), où chacun joue le rôle du super-maître et du super-disciple… Effectivement, les relations (les interférences aussi, je suppose) ne manquent pas ! Mais, au juste, combien de dialectiques de maîtrise assignez-vous au matériau littéraire sur lequel vous travaillez ?

LE MAITRE

Trois plus une. Celle qui articule maître et disciple en tant que protagonistes ; celle qui associe maître et disciple en tant qu'auteurs et lecteurs ; et celle qui conjugue les deux plans susdits de la diégèse et de

l'extradiégèse en un « fondu magistral ». A ce mécanisme interne et externe de représentation de la magistralité, s'ajoute l'inscription contextuelle du corpus parce qu'il s'organise lui-même en une dialectique des livres qui le composent… C'est dans cette perspective que lla présente étape rappelle le climat des années 1890, signaler ensuite les éléments narratologiques de la maîtrise diégétique puis ceux de la maîtrise paratextuelle, afin de préluder à l'analyse de productivité de leurs interactions… On peut commencer ?

LE DISCIPLE

Commençons.

Chapitre premier

CONTEXTES ET CONTIGUITES

La figure du maître et la figure du disciple sont peut-être universelles, *peut-être,* car qui pourrait au juste, et de manière indubitable, affirmer qu'elles constituent, sans la moindre réserve possible, des fondamentaux de l'univers mental humain, partout et toujours en diverses manières représentés sous la forme de créations politiques, artistiques ou religieuses ? Ni George Steiner jadis[17], ni plus récemment Françoise Waquet[18] – qui ont pourtant élargi la question au-delà des frontières de la littérature et selon des perspectives historiques et anthropologiques – ne se sont aventurés dans la formulation d'une pareille généralisation.[19]

Il semble indéniable par ailleurs que les figurations du maître et du disciple sont particulièrement liées aux conduites et comportements humains, et que les méditer porte l'esprit dans des voies aussi variées que celles qu'investissent la philosophie, la psychologie, l'imaginaire et l'éthique, toutes approches affidées au commun dénominateur de l'humanitude.

C'est pourquoi il est loisible de rapporter les figures magistrales et discipulaires au besoin d'admirer, au désir de subjuguer, aux images de grandeur et de servitude qui hantent la fantasmagorie ordinaire, aux projections mégalomaniaques de surclassement ou de démesure. Elles ont, de même, partie liée avec l'identité et l'altérité, l'adolescence et l'adultie, la honte de l'ignorance et le prestige du savoir, la parole de l'éloquence et l'écrit de la prescription, l'expérience et la culture, l'amour et ses sublimations,

[17] George STEINER, *Maîtres et disciples*, Paris, Gallimard*, «* NRF essais », 2003.

[18] Françoise WAQUET, *Les Enfants de Socrate, filiation intellectuelle et transmission du savoir, XVII – XXI siècle*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque Histoire », 2008.

[19] La consultation du Fichier Central des Thèses (F.C.T., Paris X Nanterre) et celle de l'Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur (ABES, Montpellier) permettent de repérer quelques-uns des champs disciplinaires que le paradigme du maître et du disciple intéresse. Les travaux « en cours » ou « achevés » abordent la question dans des domaines privilégiés tels que la pédagogie (l'autorité du maître et la relation à l'élève, d'après le *De magistro* de Saint Augustin), la philosophie (Socrate et Alcibiade, les dialogues de Platon), le théâtre (maîtres et valets selon des approches dramaturgique et psychanalytique, le rapport acteur / metteur en scène), l'histoire (l'esclavage, le compagnonnage), la sémiologie (le discours publicitaire) ; le sport (arts martiaux), la spiritualité (la direction de conscience, les relations magistrales repérables dans *L'Ancien Testament* ou dans *L'Evangile* de Matthieu, le judaïsme hellénique, le confucianisme, le bouddhisme, l'ésotérisme), de telle sorte que les analyses proprement dites du texte *littéraire* sont finalement sous-représentées (une étude sur *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov, une autre sur les œuvres d'Oscar Wilde), tout comme les rares approches d'histoire littéraire (les liens discipulaires entre Léon Cladel et Charles Baudelaire, un bilan de la relation maître et disciple à partir de correspondances et de journaux intimes des XIX et XX^{ème} siècles). Pourtant, plusieurs des perspectives d'étude retenues dans le cadre de ces réflexions extra- ou paralittéraires nous ont fourni, au seuil de notre recherche, des pistes telles que l'identification au Maître et la construction identitaire, la passation du savoir et l'intimité relationnelle, la différence d'âge et la discrimination générationnelle, les paradoxes de la mimésis, le dialogisme et des vues générales sur ce que l'on peut appeler l'imaginaire magistral. Site internet : http : //www.fct.u-paris 10 fr.

l'éducation et ses non-dits – et de même – les normes et les codes sociaux, le jeu des masques et des simulacres, la pensée binaire obnubilée par la bilatéralité, la tentation de jouer sa vie comme au théâtre, l'incorrigible divinisation que certains font de leurs pourtant *semblables* (l'anthropolâtrie est chronique dans le milieu de la maîtrise…), la pose individualiste et la recherche d'une relation fusionnelle, le fantasme et le besoin d'un idéal, la naïveté et la manipulation, l'ostentation de l'intelligence orgueilleuse, la hantise de vivre bas dans un réel banal et la quête existentielle d'exaltation de la vie…

A quoi bon poursuivre ? Tout ce qui précède est recevable (incomplet et disparate…), mais non la pétition de principe d'après laquelle maître et disciple existeraient, comme par essence, de toute éternité et sous tous les ciels, prise de position que, jusqu'à plus ample information, nous tenons hasardeuse, trop commode et fort peu opérante. La richesse humaine et symbolique de notre sujet le dispense du surcroît d'universalité. Du reste, à l'ubiquité, nous ne nous sentons pas tenus.

En revanche, le doublet maître - disciple est bien le produit (et même la signature !) d'un moment littéraire particulièrement fécond en la matière : il constitue, de façon fonctionnelle en quelque sorte, une entrée signifiante dans l'esprit qui anima, autour de 1890, un certain roman français. La sensibilité qui se superpose au mouvement décadent s'individualise en un militantisme contestataire envers ses compétiteurs, auxquels elle oppose les nouveaux arguments de contre-valeurs démonstratives. Sur ce terrain des idées, de la rivalité et du prosélytisme, la prose romanesque joue un rôle de premier plan, repérable à la prolifération du *roman de socialisation*[20]. Ce dernier recouvre une pratique et une création littéraires très répandues à la fin du siècle, dont la priorité est de fictionnaliser un programme moral et de l'inculquer à la jeunesse bourgeoise (seule lisante de l'époque) considérée, donc toisée, comme un public en herbe à éclairer, conduire et former. Cet avatar *fin de siècle* du roman d'éducation[21], ou roman-magistère de la contre-décadence, s'emploie à mettre en évidence, par l'expédient d'intrigues sentimentales et conventionnelles, les personnages du mentor et du disciple (ou tuteur et pupille), souvent fort engagés dans une interlocution de maîtrise qu'il a soin d'articuler – de redoubler – par un parallèle discours contrapunctique, de source auctoriale et de tonalité magistrale, celui-là conçu pour directement toucher un lecteur (allocutaire de

[20] Denis PERNOT, *Le Roman de socialisation 1889-1914*, Paris, PUF, « écriture », 1998. Bien des réflexions, dont ce livre fourmille, accompagneront notre recherche.
[21] Gérard GENGEMBRE, *Balzac et le Père Goriot*, Gallimard, « Lire », 1993, Introduction. Nicolas DEMORAND, *Premières leçons sur le roman d'apprentissage*, Paris, PUF, 1995.

l'auteur) par le biais d'un tête-à-tête mimétique qu'organisent le paratexte ou bien l'instance légiférante d'un narrateur immergé dans la fiction et, dans ce cas, porte-parole du romancier-pédagogue. Ce roman didactique (et dirigiste…) que traverse une dialectique de maîtrise bissectrice – narrativisée et pragmatique – s'apparente à la posture du romancier que Pierre Citti[22] a appelée *« garantie de responsabilité »*, définie comme la quête de légitimité par laquelle l'auteur du roman cherche la créance et l'adhésion de son lecteur en apparaissant *responsable*, c'est-à-dire doué d'une compétence, investi d'une mission et détenteur d'un pouvoir, trois garants de son statut d'intellectuel (écrivain engagé et médiateur social), dépêché tout spécialement auprès d'une jeunesse « en difficulté », et voué au service public d'une action morale de réforme et de redressement.

Ce cadre propice aux personnages de maître et disciple relève d'un imaginaire social et littéraire qui impose au roman une finalité non littéraire et au romancier une identité nouvelle.

Conçue dans un temps de réaction (qui envisage donc préférentiellement l'avenir comme une échappatoire, et l'alternative comme un retour), née du volontarisme d'un roman et d'une pose d'écrivain, la figure du maître et du disciple doit beaucoup à l'investissement affectif et symbolique de ses créateurs et de ceux pour qui ils la dessinent. Maître et disciple sont les deux fantômes répandus d'une imagerie d'époque dominante. La dialectique qui les réunit en une fiction qu'une énonciation autoriale chapeaute, hante l'écrivain de cette période comme la traduction projetée d'un imaginaire anti-décadent qui ne cesse d'interroger le métier du littérateur et la mission du texte littéraire, désormais pensés dans leur interaction avec la société et leur dépendance envers le public, pairs ou lecteurs (parfois significativement confondus…).

Maître et disciple sont, par voie de conséquence, les *figurants* d'un jeu pédagogique conclu entre un romancier et un lecteur, ainsi que les figurations d'un écrivain envisagé dans les deux identités du maître à penser ou du maître apprenti. Le premier angle est là pour rappeler le genre didactique, son rôle social et sa vocation à diffuser ; quant au second, il reconnaît au magistère une dimension strictement littéraire, en miroir, fermée sur le petit monde des littérateurs, et en contradiction avec l'ouverture affichée et « universaliste » du premier… Nous dirons ce que révèle cette ambivalence

[22] Pierre CITTI, *Contre la décadence : histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, Paris, PUF, « Histoires », 1982. A ce grand livre, cette introduction est largement redevable.

d'un maître et d'un disciple tantôt assimilés aux lecteurs anonymes, inconnus et standards, tantôt réfractés sur la personne catégorielle et singulière de l'écrivain.

Le contexte est l'imaginaire qui enserre le texte. Non tant les réalités qui l'entourent que l'aura qui l'imprègne… Il est notre point de départ, à l'origine duquel nous conduirons une réflexion sur une typologie de roman, une pose d'écrivain et l'identité d'un lecteur, trois perspectives complémentaires qui reconstituent la *triade* de toute relation magistrale tendue entre un maître, un texte et un disciple.

Pour nous donc, penser la dialectique de maîtrise consistera à prospecter les représentations textuelles et proposer les interprétations d'une figuration de l'auteur et du lecteur. Quelles formes et quelles expressions les masques de *maître* et de *disciple* décident-ils de montrer d'eux-mêmes ?

Derrière ces figures, il y a des visages à chercher.

1 Décadence et contre-décadence : d'un imaginaire à l'autre

> Il n'y a pas de décadence au point de vue de l'humanité. Décadence est un mot qu'il faut définitivement bannir de la philosophie de l'histoire. Celui qui envisage la totalité de l'esprit humain ne sait pas ce que sait la décadence.
>
> RENAN

Pierre Citti[23] a montré que la sensibilité décadente est à saisir comme un élément d'imagination sociale plus qu'un fait d'histoire nationale. Sa réalité l'apparente ainsi aux phénomènes de la croyance collective. Comme toute certitude admise ou toute évidence partagée, elle évolue de l'état d'opacité diffuse, souterraine et insaisissable, à celui d'une cristallisation ponctuelle, saillante et affichée, tantôt occulte et rampant, tantôt déclaré et patent. Son mode d'existence, instable et volatil, est celui de la vie de l'esprit et de ses abstractions : pour une large part, elle existe indépendamment du réel, à côté des faits et de leur logique historique qu'elle escorte plus qu'elle n'explique…

La décadence est à comprendre comme une conviction collective, et deux précisions chronologiques l'attestent.

Il est notable que pas moins d'une décennie s'écoule entre « l'Année Terrible » et les premières déclarations de la décadence littéraire, période intercalaire que caractérisent, au contraire, le sursaut défensif et la mobilisation générale des esprits, la revanche, la renaissance, bref un universel *laboremus*, comme si la littérature du pays se

[23] Pierre CITTI, *op. cit*., chapitre 3, p.32-56.

mettait à suppléer les déficiences militaires, dans une fonction de relais fictionnel et moral…

Par exemple, c'est dans le journal *La Renaissance* (titre - programme !) du 1er mai 1872 que Victor Hugo déclare :

> Oui, mes jeunes confrères, oui vous serez fidèles à votre siècle et à votre France […].Même quand vous en semblerez le plus éloignés, vous ne perdez jamais de vue le grand but : venger la France par la fraternité des peuples, défaire les empires, faire l'Europe. Vous ne parlerez jamais de défaillance ni de décadence. Les poètes n'ont pas le droit de dire de mots d'hommes fatigués.

Parole vigoureuse et revigorante d'un aîné à ses cadets, d'un homme de lettres parlant du haut du pinacle à des littérateurs adolescents, emblématique de la posture de l'intellectuel engagé et du mentor responsable, par la bouche de qui advient une parole de chef.

Une rapide analyse suffit à identifier l'interpellation hugolienne comme une parole magistrale. L'apostrophe liminaire avec ses relais pronominaux instaure une connivence d'autorité entre des écrivains épigones et leur chef de file. Les infinitifs substantivés et le présent gnomique, aux accents généralisants et simplificateurs, confèrent au propos sa force d'évidence. Le jeu des répétitions construit un martèlement sémantique et rythmique proche du phrasé oral dont le mimétisme entend restituer la proximité, la chaleur et l'authenticité. Enfin, le lexique géo-politique, parce qu'il est inextricablement mêlé à l'assertion morale, révèle une source énonciatrice au fait des affaires présentes et publiques, significativement campée sur une position doublement légitimée (comme celle de Bourget préfaçant *Le Disciple*), qui rend le romancier doublement compétent : sensible à la politique du moment et soucieux d'une éthique de toujours. Par sa thématique (la lutte conte le défaitisme et l'esprit de renoncement) et sa pragmatique (affilier et mobiliser un lectorat), ce fragment de texte, axiologique et interpellatif, annonce par la voix tutélaire de Hugo quelques-uns des paradigmes idéologiques et rhétoriques de la *parole magistrale* des années 90, elle aussi, mais en son temps propre, *magistère et messianisme* de refondation morale.

Du reste (comment s'en étonner ?), la littérature scolaire joue elle aussi son rôle dans ce relèvement national et moral. Le très célèbre manuel de Bruno, *Le Tour de la France par deux enfants. Devoir et patrie* (1877), ne témoigne-t-il pas de l'intention de « présenter aux enfants la patrie sous ses traits les plus nobles et de la leur monter grande par l'honneur, par le travail, par le respect profond du devoir et de la justice »[24] ?

[24] *Op. cit*., Belin, 1970 [réimpression], p. 4.

Au message émis et intercepté entre hommes de lettres jeunes et vieux, parvenus et postulants, se superpose donc en ces années d'après-guerre, la leçon d'un même ressaisissement adressé aux enfants et aux jeunes. Le discours patriotique se réalise ainsi sur deux échelles, au sein de l'élite et jusqu'aux frontières du pays.

Agissant dans le cadre de l'institution pédagogique, et selon la logique du réseau d'intellectuels – sur les deux dimensions du cercle fermé et de l'espace national –, un unique magistère se déploie, concepts et vocables apparentés. Cette unité (réelle ou fantasmée ?) d'un commun destin réforme en tout cas et en profondeur le statut de l'écrivain (désormais romancier-pédagogue), l'image du destinataire de la littérature (désormais lecteur à conformer) et la fonction du texte de fiction (désormais livre de socialisation et manuel de civisme).

Seconde précision : les images et les discours de l'esprit décadent se thématisent bien avant 1870 et l'effondrement national, sous le Second Empire précisément. C'est à l'époque baudelairienne en effet que, cumulant les images d'un bas-empire fondé sur le paradigme romain (despotisme, orgie, bassesse mercantile), le règne de Napoléon III cristallise aux yeux des républicains et des monarchistes les jugements de décadence.

Selon Pierre Citti[25] « il est très curieux de voir que, littérairement, 1880 semble suivre 1869. Ces jeunes gens du *Parnasse*, Verlaine et Mallarmé, sont restés presque inconnus pendant dix ans. La jeunesse des cafés littéraires vers 1879 - 1883 (Hydropathes, Fumistes, Zutistes, etc.) rappelle tout à fait celle que Paul Arène décrit dans *Jean des Figues*, (1870). Le pessimisme de Flaubert et de Baudelaire n'a pas attendu Schopenhauer, et sans lui la vogue du « philosophe bouddhiste » en France serait difficile à comprendre. En somme, pour une grande part, le mouvement « décadent » commence avant 1870, et on dirait que la défaite en a retardé l'éclosion. » On ne repère donc pas de corrélation rigoureuse entre défaite et décadence, entre l'humiliation nationale et le désarroi public d'un côté, l'apparition d'un univers littéraire décadent de l'autre. Ni concomitance ni causalité.

Pourtant, et quel que soit le degré d'autonomie du phénomène littéraire relativement au réel historique, il n'en sécrète pas moins sa propre contestation, précisément attisée autour des années 1890, c'est-à-dire au moment où *Le Disciple*, *L'Ennemi des lois*, et *Les Nourritures terrestres* voient le jour. Si la décadence n'est pas une notion historique rigoureuse, analysable en terme de consécutivité événementielle, le

[25] *Op cit*, p. 52-53.

sentiment d'être en décadence, lui, est une manière capitale pour les contemporains de situer leur histoire et d'interpréter leur présent ! Le diagnostic de décadence[26] alors porté par Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine* est signe des temps : non pas un produit de nature strictement contingente qui résulterait d'une chaîne historique causale, mais plutôt un indice d'ambiance. Lequel va bientôt définir, par la vertu même de la définition qui entérine un concept en lui trouvant une formulation stable, une nouvelle façon d'aborder le fait littéraire, de s'éprouver littérateur et de concevoir son lecteur.

Bourget, Barrès et Gide, considérés en 1889, 93 et 97, apportent donc leur contribution à un moment où l'imagination récuse l'imaginaire décadent qui avait régné au long de la précédente décennie. Il s'agira pour nous de marquer et de préciser les singularités et les infléchissements dont ces auteurs autoproclamés pédagogues colorent leur appartenance à un mouvement de rénovation, étant entendu qu'adossées à un imaginaire combattu, les propositions magistrales qu'ils formulent relèvent elles aussi – comme par nature – d'un contre-imaginaire.

2 Un auteur désormais « responsable »

1890 marque un tournant dans l'évolution de la sensibilité. Le nouvel imaginaire qui tend à prévaloir – il rend compte du courant de moralisation perceptible dans la vogue du roman de socialisation comme du mouvement de responsabilisation qui entraîne nombre de romanciers – se formule donc, aux confins du siècle, comme une opposition, une alternative et une issue à ce que les contemporains sont de plus en plus nombreux à nommer une « crise morale », comprise dans son acception la plus floue, et dont l'éradication passe par un positionnement politique conservateur, des propositions éthiques fortes et une écriture romanesque *de la sollicitude et de la mobilisation*, qui

[26] En voici le texte, extrait de l'article « Charles Baudelaire » qui ouvre le recueil. Selon Bourget, la société et le langage sont deux organismes décadents, parce que l'un comme l'autre est miné par la décomposition…. « Une société doit être assimilée à un organisme. Comme un organisme, en effet, elle se résout en une fédération d'organismes moindres, qui se résolvent eux-mêmes en une fédération de cellules. L'individu est la cellule sociale. Pour que l'organisme total fonctionne avec énergie, il est nécessaire que les organismes composants fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée. Si l'énergie des cellules devient indépendante, les organismes qui composent l'organisme total cessent pareillement de subordonner leur énergie à l'énergie totale, et l'anarchie qui s'établit constitue la décadence de l'ensemble. L'organisme social n'échappe pas à cette loi, et il entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité. Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot. »

déploie ses attentions en direction d'un public jeune à éduquer, de l'oreille duquel la prose d'alors recherche tout particulièrement l'attention.

Dorénavant, le romancier doit être responsable… et, au premier chef, responsable de lui-même. Il est immergé dans le monde, ouvert sur l'extérieur. Non plus confiné en sa tour d'ivoire à la manière du premier André Maltère de Sainte Pélagie, ou tel Adrien Sixte, mauvais maître et philosophe reclus, au contraire perméable et proposant, c'est-à-dire réceptif et engagé, intellectuel tout à la fois d'oreille et de bouche, d'écoute et de parole… Le voilà membre à part entière de la société : il vient à elle et elle va volontiers à lui. Il est de plain pied avec ses semblables qu'il n'est pas loin de considérer (malgré tout) comme des obligés, car sa responsabilité d'écrivain-pédagogue le rapproche autant qu'elle l'isole d'autrui. Aussi, le rapport qu'il instaure avec son lecteur repose-t-il sur une *dualité* du contact et de l'ascendant, de l'altruisme et du pouvoir, selon une ambivalence propre à toute relation, effective ou imaginaire, qui s'affirme pédagogique…[27] Résolument de son temps, les débats d'idées intéressent le romancier et il y prend une part active (Bourget), fût-ce sous la forme détournée de la distanciation, qu'elle soit parodique (Barrès) ou subversive (Gide). Désormais, la vie de l'esprit qu'il incarne et dont il rayonne est indiscernable de la sympathie qu'il déclare éprouver pour le monde qui l'entoure, le féconde et le façonne.

En conséquence, c'est bien la qualité de sa présence au monde, ainsi définie, qui donne au romancier responsable son statut d'intellectuel. Aussi, par la clause de la garantie de responsabilité, conquiert-il son existence par le préalable de sa situation. Immersion vaut légitimation.

Immergé et inclus, au fait de la mouvance des idées et au diapason des évolutions de la sensibilité qui l'environne, le romancier responsable revendique en sus la reconnaissance d'une position dominante : il sera le *penseur surplombant*… Puisqu'il est de toutes parts informé et instruit, il peut prétendre être fermement et pertinemment positionné. Sa présence avisée au monde l'autorise à légiférer le monde, car l'intégration sociale du romancier est aussi stratégie de promotion intellectuelle… Observant du dehors, il est désavoué et ses vues seraient sans valeur. Jugeant du dedans, il peut tout se permettre, c'est-à-dire tout vouloir de ses concitoyens-lecteurs. C'est ainsi qu'il sera volontiers partisan, voire prosélyte (comme Bourget) travaillant à la destitution de maîtres à penser et à la restauration d'un idéal de vie nationale, réfléchissant comme

[27] Un tel *« désir d'emprise »* (terme emprunté à la psychologie moderne) habite le romancier qui s'habille du costume du maître, et nous en mesurerons les manifestations et l'efficience, particulièrement intéressantes chez Barrès et Gide, qui campent des relations de maîtrise tout en les désavouant…

Barrès à une conciliation de l'individu, de la pensée et de la nature, ou bien engagé tel André Gide dans la recherche d'un tempérament et d'un *modus vivendi* qui équilibreraient les exigences du corps, les nécessités d'une éthique et la vocation d'artiste.

Conformiste ou franc-tireur, sérieux ou ironique, le romancier responsable existe à ses propres yeux par son aptitude à se situer. Il s'éprouve et se vérifie dans la mesure où il est capable d'occuper, dans la réalité d'un engagement effectif, ou d'incarner, dans l'imaginaire d'une posture symbolisée, un point de vue ayant valeur de repère et de guide pour la pensée d'autrui. La garantie de responsabilité lui octroie une aura ; elle est son diplôme, et ses prises de position sont sa pierre de touche.

Informé et positionné, le romancier des années 90 est « de surcroît » cultivé. Car, s'il est vrai que le prestige attaché à l'homme de lettres prolonge, comme par le passé, sa fonction d'intimidation sociale et de faire-valoir intellectuel, il ne suffit plus à distinguer – ni même à définir de façon satisfaisante – le littérateur. On attend en effet de lui qu'il *s'engage* – qu'il décide, en un mot – et profère des paroles de maître, formatrices et mobilisatrices d'énergie. Même si Barrès accapare alors l'usage de ce mot, la notion n'en est pas moins présente, prégnante chez nombre de ses contemporains.[28] Contre l'esprit de décadence et de défaitisme, on oppose en effet ce concept neuf (que la physique de la radioactivité vient de mettre en évidence) qui fournit au répertoire imaginaire du temps son mot d'ordre à une littérature ainsi renouvelée, et même enhardie d'une mission nouvelle. Ainsi, la notion d'*énergie*, déportée des sciences dures (Helmholtz et Carnot) à la littérature (Barrès, Léon Daudet, Romain Rolland), puis bientôt à la philosophie (*L'Evolution créatrice* de Bergson, qui prônent les notions d'élan vital et de création permanente, date de 1907), acquiert la force d'un argument en faveur de l'engagement idéologique de l'homme de lettres. La thermodynamique expliquée a donc sa part dans le volontarisme extra-scientifique qui caractérise la décennie… Son principe de conservation contredit le processus d'épuisement des forces et, (en vertu d'un glissement de sens certes peu scientifique…) l'idée germe dans les esprits que le vieillissement des individus et des races, l'entropie et la décadence sont, en réalité, fort bien maîtrisables puisque réversibles…

Aussi, et sans qu'il soit besoin d'intégrer le mot à leur lexique, Bourget et Gide, en contestataires de la décadence, et comme tout un chacun qui conquiert sa place dans le

[28] Pierre CITTI, *Contre la décadence*, *op. cit.*, Troisième partie : « l'imagination de l'énergie », p.113-168.

champ littéraire, apparaissent-ils sur la scène du roman en pourfendeurs d'anomies et professeurs d'énergie.

Si Barrès, ironique et distant, dénonce l'intellectualisme, l'inflation cérébrale et la rêverie d'utopie (*L'Ennemi des Lois*), Bourget écrit sérieusement *Le Disciple* contre l'esprit de démission, le désarroi moral, la captation des esprits, et la déliquescence des moeurs à peine soldée du décadentisme tout proche. Quant au Gide des *Nourritures terrestres*, il règle ses comptes avec la pudibonderie et ses interdits, la pensée timorée, l'oubli ou le déni du corps.

Toutes ces *maladies* qui attaquent l'individu et délitent le corps social, le romancier ne peut plus les décrire en nosographies plus ou moins consentantes, comme se plurent à le faire ses prédécesseurs décadents. Le temps n'est plus aux délectations moroses, et le romancier de 1890, en *thérapeute* et en *instituteur*, oppose au mal le remède de son magistère et les bienfaits de ses *leçons*.

La littérature n'est plus le lieu d'un étalage des misères existentielles ou des laideurs humaines – à la façon de Baudelaire et ses coréligionnaires –, mais une riposte contre la mort, un sursaut vital, un *ressaisissement*[29] du corps et de l'esprit. Le romancier responsable, romancier thérapeute, ne professe plus le fatalisme naturaliste, depuis Zola habitué à considérer les maux comme tares héréditaires ou stigmates indélébiles de déterminismes imputables au milieu. Il s'est, de même, dépris de la trouble appétence du décadent pour le mal et le morbide, de leurs raffinements et de leurs extravagances.[30] Il est devenu – par prérogative autoproclamée certes, mais tout de même… – comptable de la santé et médecin de ses lecteurs. Bourget, à ce titre, s'estime l'anatomiste de sa société : il dissèque en chirurgien et dénonce en moraliste un nouveau « mal du siècle ». Gide exalte la santé et la libre disposition du corps, intercède en faveur de la sensualité et la sexualité, au cours d'un plaidoyer *pro domo* dont la conduite et l'ambiance se rattachent par certains aspects au mouvement naturiste. Barrès révoque en doute les vices de facticité telles que l'abstraction, la toute puissance livresque et l'esprit de système. Aux valeurs de l'artifice, il oppose l'adhésion à l'immédiat, la proximité du temps, la reconnaissance de l'instinct et de l'animalité, vécues dans le choix d'une existence retirée, faite de simplicité, d'abandon et de délestage.

[29] *Ibid*, p.55.
[30] *Ibid*, p.9-56 : l'évolution de l'imaginaire littéraire est ressaisie à travers trois formes successives de garantie romanesque : expérimentale et scientifique (1870), originale et décadente (1880), responsable et « fin de siècle » (1890).

Tous trois réclament le droit et s'octroient le devoir du diagnostic et du pronostic…, mais (il est vrai) de moins en moins hautement au fur et à mesure du temps, partant d'un volontarisme sûr de lui (c'est le procès que Bourget, exploitant l'affaire Chambige, intente deux fois au positivisme, par la préface et par la fiction du *Disciple*) jusqu'aux ambivalences gidiennes (qui conjuguent le désir et le désaveu d'enseigner, postulations contradictoires derrière lesquelles se joue l'intime conflit entre l'artiste et le moraliste), en passant par les inquiétudes barrésiennes (qu'un « suffisant dédain » masque à peine) dénégatrices de toute figure magistrale – historique ou fictionnelle – et concentrées sur l'égotisme du culte du moi, lui-même remis en cause après la première trilogie.

Diagnostiquer et pronostiquer : lire le mal pour indiquer le bien. Reconnaître et nommer les déficiences collectives au niveau d'une classe sociale ou d'un pays, et des fragilités individuelles à l'échelle d'une classe d'âge comme la jeunesse, constituent la première mission du romancier que légitime et couronne la garantie de responsabilité : Bourget, Barrès et Gide effectivement s'y emploient.

Mais là ne s'arrête pas la tâche du nouveau romancier. A lui de proposer en sus antidotes et remèdes et, littéralement parlant, de *prévenir* la société : non seulement prévoir, mais corriger. Dénoncer et prémunir[31]. Car l'heure n'est plus à l'observateur inféodé au réel, comme les expérimentateurs zoliens de jadis ou les originaux décadents de naguère : elle est à celle du prescripteur d'idéal.

Informé, positionné et cultivé, le romancier des années 90 semble l'heureux récipiendaire d'une imagerie d'intellectuel redorée. La notion de responsabilité, alors présentée et entretenue dans les esprits comme un impératif moral et une haute ambition éthique, est une auréole qu'il lui sied de porter, et qui l'exalte. N'enrichit-elle pas une autorité désormais diversifiée de nouvelles compétences ? N'accrédite-t-elle pas l'imaginaire d'un ascendant qui doit ses fondements à bien autre chose que l'art de joliment trousser des histoires ? … L'exigence de responsabilité que le romancier s'impose étend son champ de références : c'est l'époque où le roman et la presse, les lettres et la politique se compénètrent[32], contribuant à élargir la visibilité sociale de l'écrivain, polygraphe tel Barrès, ou sociologue et psychologue comme Bourget.

[31] Si par exemple *Le Culte du moi* continue de mettre en œuvre un imaginaire de le décadence hérité de la génération précédente, c'est, selon Jean-Michel Wittmann, « *pour surmonter la hantise de la décadence* : en dix années, on est donc passé d'un prosélytisme insouciant à une incrimination inquiète… ». Jean-Michel WITTMANN, *Barrès romancier : une nosographie de la décadence*, Paris, Honoré Champion, « romantisme et modernité », 2000.

La garantie de responsabilité affermit la force symbolique du romancier et conséquemment la foi que ses lecteurs sont invités à lui offrir. Le voici donc au courant de tout, fermement campé et, magistère en main, prêt à endosser le rôle de guide (éventuellement, de juge) devant une société éducable dont il se déclare comptable et qui, dans une logique de réciprocité magistrale, n'attend plus que les oracles du maître…

Cette gigantesque ombre hugolienne le grandit certes…, mais n'est pas mage qui veut[33]. L'autorité magistrale qui se conquiert par la responsabilité permet que s'établisse une renommée utile à celui qui l'endosse, mais cette espèce de légende d'auteur impose au romancier qui l'adopte une pose particulière (celle du mentor) qui implique un contrat (un jeu d'écriture) et un pacte de lecture (didactique), dont les clauses pragmatiques et les conséquences symboliques sont, forcément, lourdes à honorer. Si, par exemple, Bourget semble se plier de bonne grâce à l'exercice de la responsabilité morale, Barrès prend ses distances avec la gravité magistrale ; quant à Gide, on sait combien il répugne au rôle « castrateur » du maître et libère au terme de son manuel un Nathanaël émancipé de toute tutelle éducative.

Responsable de soi-même et sentinelle postée au devant de la société, le romancier des années 1890 s'invente une légitimité qui le distingue du modèle naturaliste et décadent. Par une sorte d'omniprésence et d'omniscience affichées qu'il s'efforce de justifier, il prétend au difficile et délicat exercice du magistère. C'est dans ce cadre historique et cet espace imaginaire que se situent les figures magistrales et discipulaires de notre corpus.

3 Le roman de la responsabilité

Doublé par la prolifération des journaux que les presses parisienne et régionale diffusent alors à grand frais, talonné par ses pairs dont la production romanesque sentimentale et moralisatrice connaît elle aussi une spectaculaire envolée, le romancier responsable doit ajuster sa position d'intellectuel, conquérir une audience (la jeunesse socialement favorisée emmurée dans l'enceinte du lycée républicain), inventer une

[32] Le thème de l'anarchiste est puisé à la réalité contemporaine qui informe ainsi le point de départ narratif (et la dimension ironico-romantique…) de *L'Ennemi des lois*.

[33] C'est tout le dilemme de *El Hadj* dont nous reparlerons lorsqu'il sera question de la figure du Maître selon Gide. Poète authentique mais prophète malgré lui, ce personnage, tiraillé entre le devoir de servir son chef et ses frères et son désir de vivre une existence érémitique et contemplative, est le double de Gide réfléchissant sur son statut d'écrivain, écartelé entre les deux tentations d'un vivre-pour-soi et d'un vivre-pour-autrui.

pratique du livre qui soit compatible avec sa lecture discipulaire : en un mot, trouver l'âme et les accents d'une parole magistrale.

La garantie de responsabilité, en effet, agit aussi sur le livre, qu'elle dote de caractéristiques spéciales dès lors qu'il devient vecteur magistral. La mue du romancier en pédagogue s'accompagne ainsi d'une métamorphose du récit en manuel. Le roman se fait parole et parabole d'un mode de vie décrit et prescrit. Ses propositions s'enracinent dans le double discours de la fiction exemplaire et du précepte auctorial.

3.1 Le paratexte : mode d'emploi de la fiction

Médité, prémédité, au service d'une apologétique morale, mais offert au lecteur sous les apparences du romanesque, le livre de socialisation souvent se présente comme un roman dédoublé : sa narration proprement dite rappelle par son contenu imaginaire la fonction jadis départie au corps de l'apologue ou de l'exemplum, tandis que son paratexte nourrit les visées didactiques des anciennes moralités.

L'ambition éducative (ou édifiante) semble ainsi commander une composition à deux tiroirs dès lors analysable dans un mouvement dialectique entre une structure nucléaire de surface (c'est la strate narrative ou récitative) et une structure périphérique et profonde (correspondant à la réalité conceptuelle et idéologique insufflée à la fiction). *Le Disciple*, en raison de sa préface *À un jeune homme*, répond canoniquement à cette architecture à deux niveaux. C'est pourquoi l'on en dira ici, à grands traits, les principaux enjeux magistraux.

Les malheurs de Robert Greslou sont la métonymie du drame collectif de l'adolescence contemporaine, et Adrien Sixte incarne la fictionnalisation du penseur dévoyé, mauvais maître des temps modernes, corrupteur de la jeunesse. La préface qui, par la place qu'elle occupe, signale aussi au lecteur les présupposés idéologiques du livre, est là pour inculquer, éloquemment, cette synonymie sémantique et cette équivalence symbolique.

Première implication : ce que la fiction raconte est vrai. Le récit n'est rien d'autre (postulat réaliste) que la translittération du réel. Il est non seulement vraisemblable, mais véridique. Au lecteur donc d'y ajouter pleinement foi, comme on adhère de bon gré à toute réalité indibutable et que l'évidence atteste… Cet effet de vérité découle de la

garantie de responsabilité, et la structure bipartite (ou enchâssée) du roman de Bourget y contribue grandement.[34.]

Seconde implication : l'histoire racontée est vassale d'un texte premier, prioritaire, qui s'impose d'autant plus fermement qu'il dirige la lecture : en en dictant le commencement, il *s'interpose* entre le lecteur et la fiction. L'histoire n'advient pas tant que son mode d'emploi n'a pas été administré, et cet avis au lecteur déguisé sous la forme épistolaire, vient au devant de lui, revêtu des marques ostensibles du temps et du lieu (*Paris, 5 juin 1889*) référable à l'auteur. Il est la leçon qui précède l'illustration, l'exégèse et la moralité (préalablement formulées) d'une fiction livrée sous contrôle d'une instance légiférant par avance, expliquée et commentée au public sommé d'y souscrire…

Et comment pourrait-il en être autrement ? Interpréter diversement l'histoire du *Disciple* serait trahir le sens profond du livre et s'inscrire en faux contre l'esprit même de son créateur. Contre-sens irrémissible ! Parce que le romancier-préfacier s'impatronise critique littéraire de sa propre œuvre, il en confisque la lecture et en verrouille les interprétations…

Cette hiérarchisation textuelle est une manifestation autoritaire qui découle de l'effet d'omnipotence instituée par le romancier : puisque l'auteur sait tout (et bien au-delà de l'omniscience d'un narrateur par définition confiné dans la diégèse), il entend exercer sur son lecteur le poids décisif de son influence discrétionnaire.

Cette posture de toute puissance a aussi ses harmoniques polémiques.

Sur la figure imposée d'un « roman d'apprentissage » bon teint, aux couleurs rassurantes d'un retour aux valeurs, Bourget, oeuvrant au bonheur et aux bonnes mœurs d'une jeunesse présumée perdue – cire molle et cible désignée à la bienveillance du littérateur[35] – se vêt en maître, dont il contrefait la voix et s'arroge les prérogatives, pour débouter un autre maître à penser concurrent (Adrien Sixte, son référent et ses homologues positivistes et, de proche en proche, les tenants du

[34] L'enchaînement que présente *Les Nourritures terrestres*, avec son préambule et son *Envoi* d'une part, l'insertion de son chapitre IV d'autre part, relève d'une stratégie auctoriale autre : l'auteur magistral n'est pas le seul à en assumer l'énonciation puisqu'il la partage avec Ménalque. Y aurait-il deux maîtres dépêchés auprès de Nathanaël et du lecteur gidien ?

[35] L'âge du maître a aussi son importance, dès lors que le mentor tente d'agir sur des consciences « jeunes » qu'il lui faut, d'une manière ou d'une autre, séduire et conquérir. C'est pourquoi sans doute, contrevenant à un usage de pudeur, Bourget livre le sien, il est vrai sous la formule d'une appartenance générationnelle « nous autres, qui marchons aujourd'hui vers notre quarantième année » (trente-sept ans précisément en 1889). Ni Barrès ni Gide ne s'aventureront dans cette mise en scène de soi qui, finement d'ailleurs, conjugue l'altérité et l'exemplarité constitutives d'un imaginaire magistral auquel tout maître tente de correspondre auprès d'un disciple idéalement *autre* et *plus jeune* que lui. Barrès et Gide se sont-ils sentis… voulus, les Aînés de ceux qui les liraient ?

relativisme moral, les anticléricaux, les républicains) et, second front de controverse, pour gagner ses lecteurs à sa propre cause, dans l'intention captatrice d'un esprit partisan et selon une stratégie de ralliement idéologique. Guider la lecture et imposer des idées… Manipuler l'architecture du livre, hiérarchiser de manière directive les textes qui le composent, c'est plier le roman à un usage donné. C'est engager le lecteur sur des routes déjà tracées, vers des interprétations préméditées et closes. La constitution du roman magistère, parce qu'elle emboîte texte et paratexte pour une dialectique argumentative d'autorité, exhibe le fonctionnement d'un pacte magistral de lecture fermée à usage discipulaire.

En la matière donc, le paratexte (de l'exorde du *Disciple* à l'envoi des *Nourritures terrestres*) relève finalement peu d'une pure question de structure. S'en tenir à cette approche constructiviste serait passer à côté des finalités que le romancier lui assigne. Dans une perspective pragmatique en effet, le paratexte ressortit plus nettement aux enjeux de réception du roman, et l'affichage de sa vocation didactique invite à y voir une *rhétorique de la prescription*. Enfin, sa qualité littéraire et sa puissance de suggestion (quel rapport y a-t-il entre l'avertissement au lecteur de Bourget et la profession de foi existentielle de Gide ?) invitent à porter la réflexion sur l'horizon de l'écriture magistrale, *prosaïque* ici, *poétique* là…Ainsi, la garantie de responsabilité se révèle et s'exerce par le paratexte du roman. Elle accrédite l'emprise auctoriale en inventant un lecteur assujetti, et elle argue de la nécessité d'agir en influenceur sur un mineur. Elle est l'indice d'une idéologisation du roman. Barrès et Gide seront gênés d'un tel zèle pédagogique qui menace en effet l'indépendance de la littérature, abolit ou redéfinit la liberté de l'artiste, et modifie considérablement la teneur et la valeur de l'écriture romanesque. Nous verrons alors quels types de maîtres à penser *L'Ennemi des lois* et *Les Nourritures terrestres* formulent *en écho et en réponse* à la proposition bourgétienne de 1889.

3.2 La délégation narratoriale et son discours d'escorte

Le volontarisme didactique qui caractérise le roman de la responsabilisation ne va pas sans un phénomène *d'hypertrophie auctoriale*, reconnaissable à la surexposition du romancier dans et autour de la fiction. Comme Bourget et Gide, il campe aux marges du récit et occupe les positions fortes du paratexte où il négocie avec son lecteur le simulacre d'un tête-à-tête magistral. Le romancier peut encore se dédoubler, donnant provisoirement parole et pouvoir à l'un de ses représentants (Ménalque est le « second

maître » des *Nourritures)* et, par cette délégation, distribuer la *manne magistrale*, fût-ce dans l'intention ironique d'en saper le bien-fondé…Il pourra aussi – posture que Barrès retient – assumer le rôle du récitant et, par le biais d'interventions ponctuelles, développer au fil de l'intrigue un discours d'escorte, fragmenté au gré des besoins de la narration, mais dont l'unité reconstituée livre la teneur du message magistral destiné au lecteur et disciple.[36.]

Enfin, à l'exemple du maître gidien, la militance du romancier s'exprime par une présence textuelle et tutélaire rendue tangible– « audible » même– dans l'emploi pléthorique du pronom *je*, caractéristique de la poésie personnelle et du journal intime dont, précisément, *Les Nourritures terrestres* relève, et en qui l'une et l'autre écritures se rejoignent et s'épousent.

D'un côté, existe le *je* du *poème* au référent équivoque mi-réel, mi-fictif, avéré s'il représente effectivement l'auteur signataire du livre, imaginaire s'il personnalise une entité dépourvue d'existence autre que sa fonction d'énonciation, et dont la poésie *lyrique*, depuis le processus d'individuation de la Renaissance, use et abuse, contribuant (comme *Les Nourritures terrestres*) s'y emploie… à rendre indiscernable moi d'auteur et moi textuel, au profit d'un jeu de cache-cache avec le lecteur livré à tous les fantasmes interprétatifs, concluant aussi bien à la transparence éthérée d'une littérature de l'aveu qu'à l'opacité décidément ombreuse d'une écriture résolument cryptée. D'un autre côté, le *je* du *journal* (ou de son simulacre, le récit à la première personne), participe lui aussi de l'indécision entre une autobiographie proprement dite (disons, fidèle et véritable) et une autofiction (reconnue mimétique et artificieuse)[37]. Il renoue là avec une des idiosyncrasies gidiennes habile à confondre fable et chronique de soi (pourtant conduites

[36] Le narrateur de *L'Ennemi des lois* assume en effet le rôle d'une instance surplombante. Inclus dans la trame du récit, il en outrepasse la simple conduite fonctionnelle. Il remplit les fonctions du conducteur de l'intrigue, des lieux et des personnages ; il est l'œil du lecteur et le gardien du temps : durée de l'histoire et temps de la lecture sont de son ressort. A ce rôle de narrateur, il s'adjuge en outre celui d'une présence, présence d'auteur en doublure de la chaîne événementielle fictive, qui, par exemple, se manifeste au lecteur interpellé à travers le contre-point parodique (« l'histoire qu vous lisez attend de vous l'anamnèse d'un second degré ») et la déconstruction du roman (géographie et chronologie romanesques appartiennent à ce discours parallèle à l'intrigue, d'origine et de volonté auctoriales). Nous montrerons comment le roman barrésien redéfinit le profil du narrateur en un acteur immergé dans la fiction et une instance légiférante du récit, extérieure à la diégèse et à visée pragmatique. Nous dirons comment cette hybridation instaure « de plein droit », l'assomption du romancier en personne, dont l'existence incorporée au roman prend alors la forme d'une présence magistrale.

[37] Mais ce distinguo demeure bien « théorique » et fragile, tant nombreuses et contiguës sont les variations possibles et nuancées du discours du *je*. Sur l'ambiguïté et la plasticité de la dimension autobiographique chez Gide : Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, *Points Essais,* 1975, « Gide et l'espace autobiographique », p. 165-196.

séparément tout au long de sa vie) dans une écriture fusionnelle, miroitante, mêlant le diarisme et le romanesque.

C'est toute la question du maître, patronyme ou anonyme[38], selon que le *je* est lu ou non comme la source d'énonciation d'un texte fictionnel. Nous rappellerons que *Les Nourritures terrestres* relève d'une écriture autoréférentielle, et montrerons à partir de cet acquis de la critique gidienne, que ce texte surimpose deux modalités scripturales (poésie personnelle et récit d'expérience) dont il fait la matière unifiée d'un magistère, au programme par conséquent dédoublé, existentiel (expérimental) et poétique (esthétique).

Journal d'un convalescent, relation d'une villégiature, récit d'une révélation…, *Les Nourritures terrestres* enseigne la vie, le monde *et* la littérature, ou si l'on préfère, *la vie au monde et l'écriture de la vie*[39].

Le postulat de la responsabilité auctoriale invite le romancier à intervenir, souvent et massivement. Il y parvient en usant d'artifices qui installent de façon méditée une présence dominante, à quoi se reconnaît l'efficience d'un discours magistral harmonique du récit de fiction. L'omniprésence de l'écrivain coïncide alors avec une pose pédagogique caractérisée par la redondance, l'induction et le non-dit. Le premier de ces trois procédés rassemble ce qui appartient à la répétition lexicale, la récurrence des concepts et les diverses figures itératives dont le romancier use. Le deuxième, moins rhétorique que logicien, se rattache à la démarche inductive, allant d'un fait à la loi qui le gouverne, de l'événement singulier à la proposition-type dont il relève, méthode qui inspire l'architecture du *Disciple* et des *Nourritures terrestres*, articulée en textes centraux et paratextes périphériques, selon l'inférence qu'entretiennent une histoire présentée comme anecdotique et une morale réputée universelle. Dans le procès généralisant de cette perspective axiologique, il s'agit pour le romancier de mettre au diapason une situation romanesque et la leçon canonique qui lui correspond. Le troisième procédé a trait à l'ironie (totalement absente du *Disciple,* mais remarquablement dynamisante chez Barrès), manœuvre d'auteur et machine du romancier qui consiste à mener une histoire de façon décalée, faisant par exemple vaciller la fiction sur la confrontation de points de vue contradictoires ou peu compatibles, de nature à éveiller la perspicacité du lecteur (quand ce n'est pas sa perplexité…) et à délibérer en allocutaire

[38] Question de référent et d'identité à laquelle fait évidemment écho celle qui concerne le disciple partenaire de la relation de maîtrise et le rapport de similitude et d'identification entre Nathanaël et le lecteur gidien.
[39] Voir notre chapitre VIII.

complice sur le sens le plus probable et le plus formateur de ce qui lui est raconté. On se demandera dès lors si l'option de parodie telle que *L'Ennemi des lois* la cultive, peut tenir lieu à elle seule de magistère auctorial…

Résolument surexposé, mais du même coup livré à la grandiloquence d'une parole solennelle et définitive sur les hauts lieux symboliques du paratexte (Bourget), plus fin et retors (Barrès), voire longuement et circulairement ambivalent lorsqu'il préfère parler depuis le filigrane et l'interstice de sa fiction (Gide), le romancier, dont la garantie de responsabilité légitime le propos, tente d'exister partout dans son roman, de façon à agir « didactiquement » sur un lecteur pressenti « disciple ». Cette *immanence auctoriale* d'où procède, prolifère et professe la voix d'un maître, dessine les compétences autoproclamées d'un nouveau romancier, réforme le roman dans l'esprit d'un magistère et s'invente un lecteur à profil de disciple.

3.3 Ecriture et écrit autoritaires

Le roman du discours responsable est, plus qu'un autre, nécessairement lié à son époque, dont il est le produit et le miroir. C'est d'elle en effet qu'il emprunte les deux principes de sa crédibilité, située entre un utilitarisme idéologique et une mission pédagogique. La jeunesse est sa cible, la pose d'autorité sa flèche. Soumis à un imaginaire dont Pierre Citti – on l'a vu – a marqué l'empreinte, tour à tour cause et résultante, facteur et reflet, il est correlé à l'actualité littéraire et modélise l'autorité du roman. De cette inscription contextuelle, nous aimerions évoquer ici la question de l'autorité parce qu'elle retiendra notre attention, comme conséquence du miroir tendu entre le contextuel et le textuel. Dans cette perspective en effet, *responsabilité* rime avec *autorité.*[40]

Car *le sens du devoir* donne aussi des ailes à l'audace rhétorique ; il inspire des préséances, détermine les rôles, dicte des comportements et, le cas échéant, instigue des poses… Que le sentiment d'urgence et de difficulté, du temps qui manque et de la tâche qui s'alourdit (si sensible chez Bourget préfacier) s'y ajoute, et le propos du romancier commandé par l'immédiat et le circonstanciel risque de sombrer dans les écueils du roman à thèse ou *à idées,* tels l'inféodation à l'air du temps, les vices de la radicalisation,

[40] Selon la distinction de Bourget, conscient des *limites catéchétiques* du roman à thèse et désireux de donner à ce genre romanesque une dimension moins dogmatique et des dehors plus attrayants. A ce sujet, voir le chapitre « un roman sentimental à idées simples » de Denis Pernot, *in Le Roman de socialisation, op. cit.*

les outrances de la moralisation, péchés contre l'intelligence selon Barrès, pour qui les maîtres et leurs mots d'ordre sont morts, travestissement de l'art d'écrire pour Gide qui n'envisage aucune autre éthique que celle que l'individu se donne à lui-même.[41]

Comment donc, vers 1890, nos trois auteurs de fiction plongés dans une époque qui exigeait d'eux un tel ascendant d'intellectuel, s'emparent-ils de cet esprit de responsabilité ? Comment Bourget, Barrès et Gide, acteurs d'une actualité historique mais aussi créateurs d'univers imaginaires, nourrirent-ils l'icône du maître, personnage fictif et réplique d'eux-mêmes ou de confrères existants ? Sur quel socle et à quelle hauteur entreprirent-ils d'en ériger la statue ? Tous comptables d'une même obligation d'époque, mais non tous au même degré solidaires de l'image magistrale que les perceptions mentales d'alors entendaient qu'ils incarnassent : telle est l'hypothèse qui dicte le choix d'un corps chronologique (1889-1893-1897) et déterminera une approche sensible aux évolutions du paradigme romanesque de la dialectique du maître et du disciple.

Nous parcourerons ainsi trois romans et trois représentations de la relation de maîtrise.

D'abord, celle surgie de l'esprit de sérieux d'un roman d'apprentissage traditionnel, *Le Disciple*, qui raconte l'emprise catastrophique et en cascade d'un mauvais maître sur la personne d'un jeune homme manipulé (et bientôt manipulateur) dans le récit dramatisé flanqué d'une anxieuse préface[42] qui enracine l'œuvre dans le contexte contemporain d'une anesthésie collective. Ensuite, celle qu'infléchissent la distance ironique – l'ironie distante – et l'opacité de l'écriture romanesque d'un Barrès, matinées d'une propension joueuse pour la mystification et le contre-emploi (comment un chien au patronyme royal de *Velu II* pourrait-il avoir autorité magistrale sur deux femmes et un homme ?) Enfin, celle d'André Gide, parlée par un *je* grisé de son propre verbe, sans cesse attestant d'une expérience sensuelle à nulle autre pareille, mais qui en tout dernier

[41] « Jette mon livre, dis-toi bien que ce n'est là *qu'une* des mille postures possible en face de la vie, cherche la tienne. Ce qu'un autre aurait aussi bien fait que toi ne le fais pas. Ce qu'un autre aurait aussi bien dit que toi, ne le dis pas, aussi bien écrit que toi, ne l'écris pas. Ne t'attache en toi qu'à ce que tu sens qui n'est nulle part ailleurs qu'en toi-même, et crée de toi, impatiemment ou patiemment, ah ! le plus irremplaçable des êtres. » André GIDE, *Les Nourritures terrestres*, Gallimard, « Pléiade », 2009, p. [442]. Les références de pages indiquées en note renverront systématiquement à cette édition.

[42] « *Le Disciple* s'ouvre sur une introduction qu'il faut lire avec soin, et mélancolie. Bourget s'adresse à un jeune homme de son pays qui cherche dans les livres des réponses aux questions qui le tourmentent. Pages ardentes, tendues, pleines d'un espoir vaguement inquiet, remplies d'anxiété ». Jean-Christophe COULOT, avant-propos au *Disciple*, La Table Ronde, « la petite Vermillon », 1994, p.VIII. Les références de pages indiquées en note renverront systématiquement à cette édition.

lieu – c'est la palinodie d'autorité magistrale de l'envoi [43]– refuse d'en instruire son lecteur et disciple, au terme d'un livre pourtant nommément déclaré, avoué, *manuel*[44]…

Univocité… ironie… ambivalence : l'imaginaire magistral est divers, mobile, parce qu'il reflète une évolution et les infléchissements singuliers de trois parcours d'écrivain. Notre corpus dessine ainsi, en un triptyque décennal, quelques-unes des représentations prototypes du littérateur et du lecteur des années 1890, que les figurations du maître et du disciple réinventent, l'une après l'autre.

Mais cette hétérogénéité s'explique encore autrement : la chronologie rend signifiantes les quatre années intercalaires (1889 – 1893 – 1897) qui séparent chaque magistère ; la psychologie quant à elle discrimine le tempérament, les choix et l'envergure de chaque écrivain, en partie redevables au milieu géographique, social, et intellectuel chaque fois différent ; la contemporanéité enfin signale la contiguïté de trois auteurs d'une même génération, la place respective que chacun entend occuper, par rapport à ses pairs et à son public lecteur, dans les termes d'un esprit de famille littéraire où coexistent des relations contrastées (entente ou rivalité), réalisant une constellation mouvante de rapports et d'échanges que la carrière et le succès individuels modifient, récompensent et réagencent. L'histoire littéraire de cette période, à cet égard, a depuis longtemps repéré les affinités de pensée entre Bourget, Barrès et Gide, particulièrement perceptibles dans les écrits journalistiques, leurs correspondances et l'écriture paratextuelle (là où dédicataires et dédicateurs finissent par être interchangeables au fil du développement de chaque œuvre individuelle…)

En considérant la légitime ambition de l'homme de lettres, attentif à sa position et jaloux de sa zone d'influence, préoccupations exacerbées par l'attente sociale d'une mue du romancier en mentor, qui au milieu de ses lecteurs et parmi ses pairs, avance vêtu de la livrée du maître dont il escompte une plus-value d'emprise et une plus haute stature, on mesurera le parti à tirer d'un l'imaginaire d'autorité magistrale enté sur la garantie de la responsabilité.

Actualité, responsabilité et *autorité* s'égrènent donc sur un fil qui renoue les contextes et les textes et qu'un imaginaire de l'écrivain féconde.

---

[43] *«* Eduquer ! Qui donc éduquerais-je, que moi-même ? », *op. cit.*, p. [442].

[44] Ce sont les premiers mots de la préface de 1926 (pour l'édition de 1927) : « Ce manuel d'évasion de délivrance, il est d'usage qu'on m'y enferme », qui depuis figurent en tête de toutes les réimpressions des *Nourritures, op.cit.*, p. [443].

4 Un lecteur à responsabiliser

Un imaginaire d'écrivain surgissant et une production romanesque émergente qui le matérialise : l'avènement d'un type de romancier coïncide avec l'existence de nouveaux textes remaniés et perçus dans l'esprit nouveau du primat de la responsabilité. De cette triade auteur-livre-lecteur, signalons ici, sommairement, deux lignes d'analyse. D'une part, établir le lien qui unit responsabilité, sociabilité et magistralité, comme tenants et aboutissants, moyens et fins d'un imaginaire qu'une unique mission justifie : travailler à la socialisation de la génération montante, l'instruire d'une mystique du passé, lui désigner un avenir et ainsi la réinscrire dans un destin, faisant de cette jeunesse l'objet du zèle pédagogique d'un romancier désormais habillé en professeur.D'autre part, rendre raison des enjeux (des arrière-pensées) qui mobilisent une pareille vocation didactique, en interrogeant deux images de la jeunesse, sociologique et littéraire, que le roman de socialisation véhicule et diffuse alors. Car qu'y a-t-il derrière la croisade du romancier prosélyte, aux allures à la fois altruistes et contraignantes, débonnaires et autoritaires ?

Que cache la prise à parti – la mise en otage discipulaire– dont une génération est alors la proie ? Saisir ce que recouvrit selon Bourget, Barrès et Gide le terme de *jeunesse*, c'est revenir aux présupposés de la dialectique du maître et du disciple qui avaient cours autour de 1890. Sa plus juste perception en effet dépend des représentations mentales qui ont alors déposé en elle, et qui sont aujourd'hui pour nous les clefs les plus sûres de la compréhension des figures magistrales et discipulaires de cette époque.

La dialectique de maîtrise, entendue comme la mise en scène du rapport romancier/lecteur, n'est pas une création *ex nihilo*. Elle est le produit d'un imaginaire collectif auquel elle emprunte des éléments qu'elle contribue à modifier par renforcement, destitution ou métamorphose des figures du maître et disciple.

4.1 Trois équivalences

Ni amateur ni dilettante, le romancier-pédagogue des années 90 écrit pour *former* celui qui le lit. Il récuse donc les superfluités du dandysme, le vain langage de la préciosité, les postures déliquescentes du raffinement, les extravagances de la cérébralité, fruits inféconds d'un individualisme poseur et d'un nihilisme outrancier. Contre les vices

du pessimisme et les avachissements du snobisme, il exalte les valeurs de l'appartenance nationale et du passé collectif (Bourget), l'énergie et le culte du moi (Barrès), la disponibilité au monde et la ferveur intérieure (Gide). Bien sûr, entre dans cette réaction (annoncée ici de surcroît à gros traits, mais que des analyses ultérieures affineront) l'éternel mouvement d'opposition par lequel un esprit émergent tente de légitimer sa place aux dépens de celui qui le précède. Pourtant une chose semble acquise : l'imaginaire qui prend son envol vers 1890 assigne au romancier le rôle de l'intellectuel, de l'homme cultivé et responsable, penseur et médiateur dont la compétence le répute homme de cabinet et acteur social. [45].

Etre utile, dès lors, devient signe de ralliement d'une génération d'écrivains qui arrive à maturité et conquiert son indépendance par la distance qu'elle marque avec les décadents, maîtres de son enfance et familles de pensée qui naguère encore avaient accompagné et consacré des mentors de l'ancienne génération. Un esprit novateur tente alors bon nombre de créateurs, jeunes, qui prétendent réformer l'écriture et la finalité du roman pour en faire l'instrument flatteur d'un enseignement valorisant. C'est l'ère du roman de socialisation ou « de ceux qui ont vingt ans » [46]selon la formule de Denis Pernot, qui date la naissance de ce genre de l'année même du *Disciple*. Etre utile implique enfin que la valeur de *responsabilité* (garantie de la décennie 1890-1900) transite du romancier à son roman, puis du roman à son lecteur…En d'autres termes, responsable de lui-même (par conséquent accrédité), l'auteur compose des romans responsables (à visée de socialisation) à destination d'un public à responsabiliser (présumé malléable, et concave comme seul un disciple peut l'être…).

4.2 Jeunesse sociologique

Les années 90 nourrissent en effet le topos d'une jeunesse malade, affaiblie, atrophiée ou, pour mieux dire, d'une bourgeoisie *malade* d'une jeunesse promise à lui succéder aux affaires, et dont le destin social exige d'elle d'être en conformité de pensée et d'usage avec des devanciers, de manière que le *relais générationnel* puisse opérer dans une continuité rassurante et garante de stabilité idéologique. La mise en évidence de cet

[45] On sait que l'affaire Dreyfus et ses rebondissements ont été un accélérateur de ce phénomène de visibilité sociale de l'écrivain, et que l'appellation *intellectuel* est contemporaine du procès et de la mobilisation de l'opinion publique qu'il a entraînée.

[46] La périphrase est empruntée (et légèrement modifiée : *à* devient *de*) au titre d'un article de Voguë, paru dans *Les Débats*, le 1er janvier 1890.

imaginaire s'annexe le puissant désir d'y apporter remèdes et redressements. Sur cette posture volontariste qui négocie le délicat passage de pouvoir de la génération présente à la génération montante[47], des intérêts de caste à préserver et un destin collectif à éterniser, un diagnostic est posé. Il résulte de trois mises en accusation : la presse, la littérature facile et le lycée républicain, fleurons de la modernité dont la croissance rapide et récente est désignée coupable d'exercer une influence négative (dommageable ou détestable, selon la virulence de la mercuriale) sur une jeunesse, désinformée, manipulée, désorientée. Cette idée prend les aspects d'un mythe organisateur de discours de correction et de rétablissement axiologiques, ritualisés, roboratifs et inquiets, comme en témoigne la préface du *Disciple*, dans la logique de laquelle se situe le roman d'éducation, idéalement destiné à contrecarrer des forces dissolvantes (entendez : celles qui s'opposent à l'action de socialisation) et à conduire les jeunes, par le livre-magistère, vers l'âge adulte et l'état social. Cette souffrance de jeunesse ne jouit plus guère des enjolivements esthétiques de l'approche décadente ou romantique, traitement de faveur peu ou prou sympathique et complaisant, pathétique et indulgent envers une jeunesse défédérée. Elle est au contraire reformulée dans les termes d'une déficience appuyée et d'un danger imminent : déshérence morale et inaptitude sociale sont ses deux stigmates. A une image d'Epinal de la jeunesse qui convertit sa misère en bohème sous les mansardes de Murger (1848, déjà…), succède donc, en ces années d'incertitudes et de crispations, le spectre d'une défaillance de la société entière, autrement plus préoccupante. Comment en est-on arrivé là ? Qu'ont fait ou dit les adultes et ceux qui avaient en charge la formation de ces nouveaux venus, étrangers chez eux parce qu'ignorants du patrimoine de leur pays ? ….

Malade et maladive – c'est-à-dire atteinte et contagieuse – la jeunesse est alors accusée à son tour de propager les miasmes d'une délétère influence, à commencer chez ceux de sa génération. Très symptomatiquement, c'est souvent l'actualité criminelle qui lui ouvre les portes du roman : la chronique judiciaire – les affaires Troppmann (1869), Lebiez et Barré (1828) et Chambige (1888)[48] – révèle à la société consternée une jeunesse

[47] Nul doute que la relation du maître et du disciple ne soit liée à la confrontation aîné/cadet, à laquelle elle fournit une métonymie, une imagerie romanesque et une sublimation symbolique.

[48] Un intellectuel de vingt-trois ans tue sa maîtresse, puis tente de se suicider. Après Bourget, le fait-divers inspirera encore, en 1892, Paul Brulat, dans *L'Ame errante*, à l'énoncé titulaire significatif, mais dont l'intrigue reprendra les seuls aspects sentimentaux, ajustant projet didactique et discursivité sentimentale, de manière à susciter une lecture participative et « utile », où l'émotion provoquée vaut l'instruction prodiguée …dimension éducative sur fond pathétique que Paul Bourget, trois ans plus tôt, adosse à une réflexion insistante et critique sur la culture livresque délétère de la jeunesse bourgeoise.

fratricide : les assassins et leurs victimes ont tous vingt ans, et les premiers, parce qu'ils sont intellectualisés, pétris de darwinisme (ou contaminés de positivisme, c'est selon…), tuent, pour des motifs scandaleusement doctrinaux !

Un consensus s'établit alors autour de l'évidence d'une jeunesse dévoyée, corrompue et corruptrice, que tant de manques et de malheurs (identifiés si le roman qui les décrit appartient à une controverse extérieure au livre entre idéologues ou maîtres à penser, plus indéterminés lorsque le récit moralisateur ne vise que la plate et quiète orthodoxie des mœurs) désignent ainsi à l'effort éducatif des romanciers responsables. Ils sont relayés dans la nation – à moins qu'*a contrario*, eux-mêmes ne servent de relais aux institutions… – par des initiatives législatives (pénalité, délinquance juvénile), médicales (un discours biologique commence à se répandre, qui jette les bases de l'idée d'une adolescence décrite d'abord comme une altérité), intellectuelles (des autorités universitaires comme Lavisse ou Brunetière s'expriment en guides politiques et modèles de pensée devant des jeunes assemblés pour les cérémonies de distribution des prix), ou, enfin, médiatiques (il y a pléthore de sondages et d'interviews en quête anxieuse de clartés sur le continent de jouvence appréhendé inconnu, présumé fragile et fort, vaguement menaçant). Dans un tel climat s'installent durablement deux idées-clefs : le besoin du livre, l'attente du maître… ou, si l'on veut, le désir du livre de maître.

Le besoin du livre…

> La socialisation […] ne peut être dispensée qu'à l'extérieur de l'institution scolaire, de sorte que se développent des discours livresques qui tentent de suppléer l'imperfection du système scolaire en inventant de nouveaux instituteurs. L'influence néfaste, stérilisante ou démoralisante, des « mauvais maîtres » et des « professeurs falisques » ne peut en effet qu'être combattue par la plume et par « le livre [qui] devient le grand Initiateur ».[49]

L'attente du maître…

> A cet égard, le témoignage d'André Lebey a valeur exemplaire. Ce parfait enfant de la fin du siècle [il a douze ans en 1889] constate en effet qu'il appartient « à une génération bourgeoise […] qui a expérimenté la singulière fortune de devoir faire son éducation elle-même, sans conseils, ni conseillers avertis [50].

A ses yeux comme à ceux de nombre de ses contemporains, il est donc urgent de rendre des certitudes aux nouvelles générations, de leur apprendre que la vie vaut d'être

[49] Denis PERNOT, *op. cit.*, p.26, citant des propos de Bourget extraits de ses *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine*, « Avant-propos », Lemerre, 1886.

[50] Denis PERNOT, *op. cit.*, p.25-26, citant André LEBEY, *Louis-Napoléon Bonaparte et le ministre Barrot*, Cornély, 1912, p. XI.

vécue. Nous dirons dans quelle mesure *Le Disciple*, *l'Ennemi des lois* et *Les Nourritures terrestres*, répondent à ce projet d'éducation et de société.

Le désir du livre du maître…

> Le drame et le roman modernes ne nous offrent que des héros jeunes […] qui manquent de guides puissants et généreux comme ceux de Wilhelm Meister [51].

L'allusion goethéenne est emblématique d'une génération sommée de passer le relais, mais qui se sent incertaine dans ce rôle de passation. En revenant au père fondateur du Bildungsroman, elle dit sa foi dans l'existence d'un livre à venir qui harmoniserait création littéraire et credo collectif, au creuset indiscutable d'une parole magistrale enfin épurée ... [52]

Eduquer ou conformer ?

> Là où l'échec du système pédagogique développé par le régime républicain nouvellement installé semble patent, seul le roman paraît en mesure d'aider la jeunesse à mûrir et à s'établir, moins pour répondre à ses attentes que pour détourner ou corriger les menaces dont elle est porteuse. [53]

Sollicitude éducative humaniste ou arrière-pensée d'intégration sociale ? L'attitude magistrale des romanciers-pédagogues relève de l'incorporation voilée mais forcée de la jeunesse lisante à la société.

La morale est un conformisme et son inculcation est une mise en conformité de l'individu à la collectivité. Jeunesse toisée : jeunesse assimilée… On dira de quelle manière individualisée Bourget, Barrès puis Gide situent leur magistère en écho à la demande de moralisation de leurs contemporains, et comment les deux derniers, substituant l'éthique de la vertu à la morale de l'obéissance, prennent leur distance avec leur commun devancier Bourget.

4.3 Jeunesse littéraire

Jeunesse de roman : jeunesse romancée.

La production romanesque des années 90, qu'un programme d'intégration civique inspire, multiplie les appels et les remontrances à la génération qu'elle s'est choisie pour pupille et pour cible. L'examen des titres des œuvres parues entre 1887 et 1900 (et à

[51] Charles SIMON, « La jeunesse dans le roman contemporain », *La Revue des revues*, 1894, p 240.
[52] Nous verrons que le magistère poétique et philosophique des *Nourritures terrestres* constitue une réponse originale et marginale au problème du roman de formation.
[53] Denis PERNOT, *op cit*., p.35.

partir desquelles Denis Pernot a notamment travaillé)[54], constitue un échantillonnage éloquent du projet magistral qui s'emploie à thématiser la jeunesse interceptée (… et filtrée) par le roman de « ceux qui ont vingt ans ». L'analyse de ces énoncés titulaires met en évidence un fonctionnement programmatique qui joue sur le thème abordé, l'interpellation au lecteur (conçue parfois comme une apostrophe, familière et presque intime, adressée au lecteur par un auteur *alter ego*[55]) et sur divers effets de connotation.

Un certain nombre de titres rappellent l'ancienne manière du grand roman réaliste (*L'Etudiante, L'Arriviste*), pour qui le type social est un identifiant totalisateur du personnage, à la façon de la monomanie balzacienne, indice d'identité aisément déchiffrable et parlant pour le lecteur d'alors. D'autres, plus modernes, substituent une altérité d'âge à cet étiquetage conventionnel, accentuant la spécificité d'une jeunesse enfermée dans une période de vie inédite et singulière *(L'Age de papier, L'Age incertain, Crise de jeunesse*). Sur cette voie d'inscription temporelle, mais dans une perspective d'anticipation, quelques titres décident de voir en la jeunesse (*En Genèse, La Crise virile, L'Indication sentimentale, L'Initiation au péché et à l'amour, Les Premières luttes)* un point de départ décisif dans l'existence, une nouvelle naissance à la vie. Certains préfèrent la suggestion psychologique (psychologisante…), prompts à associer jeunesse et propension à la fuite et au renoncement face aux réalités existentielles (*La Vie stérile, L'Illusion de Florestan*, *Les Chimères de Marc le Praistre*), ou tirent profit de l'onomastique (*Jean Linquiet*). Quelques-uns oscillent entre l'ambition totalitariste du personnage collectif (*Toute une jeunesse*) et l'approche individualisée d'un protagoniste sujet (*L'Enfance d'un homme*), tandis que d'autres se laissent tenter par l'autofiction (*Les Mémoires d'un jeune homme rangé* de Tristan Bernard en 1899 ou *La Confession d'un amant* de Marcel Prévost en 1891), une postérité au chapitre VI du *Disciple, Confession d'un jeune homme d'aujourd'hui*, écrit à la maison d'arrêt de Riom en janvier 1887 par Greslou à son maître Sixte. Enfin une dernière section de romans rejoint une approche spiritualiste (*L'Empreinte, Le Ferment, Ame neuve*), pour qui la jeunesse est une intériorité en jachère dont l'éclosion attend les nourritures conceptuelles ou métaphysiques…

[54] Denis PERNOT, *op. cit.* p.229-232.

[55] Nous voulons parler du romancier Jean Le Tinan (éternellement *jeune* lui, puisque mort à vingt-quatre ans), l'un des personnages les plus en vue de la *jeune* école *fin de siècle*, ami de Pierre Louys, Debussy et Léautaud, collaborateur au *Mercure de France* et auteur, l'année même des *Nourritures terrestres,* de *Penses-tu réussir ! Ou les diverses amours de mon ami Raoul de Vallongès.*

Par une remarquable économie de moyens – aucun des titres examinés ne dépasse le volume du groupe nominal –, ces énoncés, simples et directs, s'appuient sur une terminologie souvent redondante et une symbolique assez conventionnelle. Laconique, facile et parlant, l'énoncé titulaire du roman de socialisation reste un élément appréciable du champ de la prose qu'il entend investir, au voisinage de ceux du colportage, de la littérature patrimoniale ou des grands romans contemporains.

Son étude surtout permet de ressaisir les expressions-clefs d'un imaginaire de la jeunesse, leur esprit de famille et la contiguïté des présupposés qui les ont enfantées. La génération des jeunes ainsi annexée par le roman, et pour la première fois dans notre histoire avec autant de systématisation, se définit alors comme un personnage de littérature à part entière, doté d'un état, d'un environnement, d'un caractère – et donc, bientôt, d'une dimension intertextuelle au fur et à mesure que son corpus s'élargit – pourvu d'une existence de moins en moins référentielle et de plus en plus livresque, à partir de laquelle, comme en un vase hérmétique, le roman de socialisation conçoit, formule… et enseigne ses propres représentations de la jeunesse, ambitionnant de réunir en elle rien moins que l'auteur, le héros et le lecteur d'une seule et même représentation dans ce cercle étroit et fermé.

4.4 Jeunesse captivée : jeunesse maîtrisée

La littérarisation de la jeunesse a donc pour suite ce curieux phénomène de croisement d'interférence entre les trois données de la communication écrite –émetteur, message, et récepteur – ordinairement distincts. Le projet qui active le roman de ceux qui ont vingt ans, en effet, contribue à métamorphoser la jeunesse en un lieu géométrique centripète très particulier : non seulement la bannière commune derrière laquelle se rangent idéalement un personnage fictif et un lectorat fantasmé (comme tout texte qui conditionne son effet à l'identification du lecteur au personnage), mais, de façon plus radicale, la réalisation d'une antonymie entre concepteur protagoniste et usager du livre, pensés comme trois acteurs homologues, indifférenciés et interchangeables du roman de formation.

Une telle homotypie a deux causes et une conséquence.

Les causes se rattachent au pacte de lecture du roman didactique (c'est la première homologie héros/lecteur) qui travaille un imaginaire relationnel extratextuel, dans la

logique d'une imitation vertueuse, ainsi qu'à la situation contextuelle du roman de socialisation (seconde homologie auteur/lecteur) donnée par de jeunes romanciers (Barrès a trente-et-un ans en 1893, Gide vingt-huit au moment des *Nourritures terrestres*), et que la posture de l'écrivain prosélyte et complice, proche de son interlocuteur virtuel, ne peut que renforcer. Aussi résulte-t-elle des effets croisés d'une visée didactique et d'une donnée historique, coïncidence entre un projet et un état qui, seuls, pouvaient ainsi assimiler et confondre, le temps d'un magistère, trois *alter ego*.

L'année des *Nourritures terrestres,* un contemporain guère plus âgé que Gide écrivait au seuil de son roman : « Celui qui a écrit ces pages est aussi jeune que celui qui est le « héros », et ils réclament le bénéfice de cette jeunesse[56]». Discours préfaciel emblématique d'un pacte de lecture à trois actants (au lieu de deux) caractéristique du roman de formation. L'équivalence d'âge entre le romancier et son personnage cesse d'apparaître comme une option purement narrative et fictionnelle : elle devient tactiquement un argument de promotion du livre et constitue un appel à complicité entre l'auteur et le lecteur : tous deux sont amenés, à l'initiative d'un romancier-camarade, à se fondre dans un partenariat idéal, produit du tout puissant imaginaire de la jeunesse aux vertus fédératrices.

Cet artifice relève d'une *captatio benevolentiae* bien comprise : elle installe une connivence de lecture et promet un plaisir du texte fondé sur une commune identité et sur les présupposés d'un partage identitaire. Pourtant, ce jeu du même et du miroir dépasse les objectifs stratégiques d'un auteur soucieux de réussir son entrée. Dans le roman d'éducation, en effet, une telle homotypie rappelle les enjeux didactiques du texte : c'est elle qui légitime la relation de maîtrise. L'homologie auteur/lecteur donne licence au romancier de parler à celui qui le lit en un dialogue entre pairs (fût-ce, bien sûr, pour développer en même temps un discours vertical de maître à disciple...). L'homologie lecteur/héros facilite la captation du lecteur, selon un processus à double détente : d'abord une phase d'identification (par reconnaissance de similitudes avec l'être de fiction), ensuite le temps d'une prise d'identité secondaire (par le mimétisme avec le personnage en qui le lecteur aura préalablement reconnu – ou *cru* reconnaître, peu importe – un double de lui-même).

La convergence des deux équivalences met en scène un trio imaginaire qui permet à la dialectique de maîtrise de prendre deux directions. D'une part, une relation

[56] Jean Le Tinan a vingt-trois ans lorsqu'il publie *Penses-tu réussir !* (1897), *in* Oeuvres complètes, « 10-18 », 1980, t . I, p. 27.

narrativisée mettant face à face deux protagonistes maître et disciple ; d'autre part, une interlocution pragmatique préfacielle (ou narratoriale dans le cas d'un narrateur porte-parole et double de l'auteur) qui institue un tête-à-tête entre le romancier et son lecteur, tel que ces deux dialogues correspondent à deux niveaux de lecture, intra - et extradiégétiques, qui communiquent et se soutiennent mutuellement.

L'appartenance avérée ou rêvée à une même classe d'âge combine des stratégies de légitimé textuelle, ajuste les positions respectives du lecteur et de l'auteur et entrelace les fils d'un imaginaire de la confraternité et de la magistralité.

Omniprésente et protéiforme

L'accaparement de la thématique « jeunesse » par le roman de l'époque présente un dernier aspect, bien étudié par Denis Pernot.[57] Ce dernier met en évidence une circulation, synchronique et diachronique, qui anime le genre, de part en part traversé par des figures de la jeunesse, mobiles, protéiformes et instables.

Cette situation, de redondance et de duplication, est d'abord un phénomène d'écho et de résonance, d'emprunt et de reprise. D'un livre à l'autre, d'un littérateur à l'autre, ou au sein d'une même oeuvre romanesque, le roman de socialisation entend exploiter la thématique de la jeunesse. Dans ce petit monde du roman-magistère, ce personnage collectif est le point d'une focalisation et d'une dispersion : tout, thématique et symbolique, se ramène à lui ; en même temps, c'est lui qui imprègne jusqu'aux structures et stratégies textuelles.

La jeunesse devient ainsi, simultanément, l'objet, le sujet et l'usager du roman : ce dont on parle, celui qui parle, et celui à qui on parle.

Voilà pourquoi par exemple la figure du jeune homme, envahit le roman et en occupe souverainement les postes-clefs : dédicataire (*Le Disciple*), préfacier (*Penses-tu réussir !*), personnage (le lycéen Greslou, le jeune maître de conférences Maltère), personnage à clefs (Adrien Sixte, double de Taine) personnage dédoublé (André Walter engendre André Maltère) comme en une nouvelle *comédie humaine* à laquelle plusieurs auteurs, contemporains et contigus, se seraient attelés, ensemble mais séparément.

Le jeune homme, « personnage régnant » selon la formule de Taine, se recommande donc par une occupation maximale de l'espace romanesque. Il est partout :

[57] Denis PERNOT, *op.cit,* « L'apprenti déféré », p.85-104.

texte, paratexte, intertexte[58]. *Partout ?* Oui par son omniprésence ; mais aussi nulle part en raison de son essentiel métamorphisme...Tous ces jeunes gens du roman de socialisation sont des avatars les uns des autres. Ou donc se trouve le référent originel ? Qui incarne le modèle original ?

Double et reflet

Si le paradigme de la jeunesse se décline en de multiples existences kaléidoscopiques, situées à la frontière du réel et de l'imaginaire, affectant aussi bien la narration proprement dite que la mise en scène de sa réception, il est par ailleurs de nature à unifier la figure de l'écrivain.

La première épigraphe d'un roman que l'année 1895 situe exactement à mi-chemin de *L'Ennemi des lois* et des *Nourritures terrestres* est à cet égard évocatrice. En une seule phrase sont indiqués la jeunesse du héros, sa vocation (toute mondaine...) d'écrivain, son public (tout féminin...) qui le réclame, d'où résulte une intéressante et badine mise en abyme de la relation d'un romancier à peine né et de lecteurs déjà affamés...

> « Il était plusieurs fois un jeune homme si beau que les femmes voulaient expressément qu'il écrivît.[593]»

Bien d'autres romans choisissent ainsi de donner précellence à un héros jeune littérateur, et cette option est riche d'enseignements. La thématisation de la jeunesse est non seulement diverse, comme nous l'avons vu : elle travaille en outre à faire du récit de socialisation le roman de la spécularité. Dans une relation triangulaire, le personnage principal est l'image du romancier (l'émetteur du reflet), et cette image est elle-même projetée sur le lecteur (récepteur du reflet). La figure de l'écrivain unit ainsi personnage, auteur et lecteur en un point qui absorbe puis rayonne un imaginaire d'écrivain.

Au dédoublement du romancier en personnage (transposition du réel à la fiction) peut s'adjoindre la greffe d'un personnage issu d'une fiction exogène (absorption d'une fiction par une autre fiction). Les trois protagonistes du roman inachevé *Aimienne* de Le Tinan (1898) sont des personnages à clefs qui fictionnalisent Henri Albert, André Lebey et Pierre Louÿs. L'un deux, Gérard de Kérente (alias Louÿs), est à un moment donné mis en scène en train de lire un article de presse signé...Robert Greslou (personnage de

[58] Voire épitexte : une étude des avant-textes *du Jardin de Bérénice* permet d'affirmer que la conversation de Chincholle et Renan et la « consolation de Sénéque le philosophe à Lazare le ressuscité » proviennent d'articles donnés au Figaro (*cf.* Emilien CARASSUS, « De l'affaire Chambige au *Jardin de Bérénice* », Littératures n°24, 1991, p.115-125) Denis PERNOT, *op.cit*., « Consolidations épitextuelles », p.72.
[59] Léon-Paul FARGUE, *Tancrède* (1895).

Bourget). Le jeu de miroir fonctionne ici à travers l'intertextualité qui, dans la fiction, recompose un réseau d'échanges réels ou possibles entre romanciers contemporains.

Se peut-il que les figures romanesques qui incarnent la jeunesse du livre de socialisation, et tout expressément celles de l'écrivain et de l'intellectuel, soient tour à tour des fictions, des transpositions fictionnelles d'écrivains réels, des doublures de fictions préexistantes ?

Si oui, comment concilier l'affichage d'utilité générale morale et civique dont se pare un genre qui prétend investiguer le réel, prendre parti et éduquer toute la société, avec un roman de socialisation qui, se ramenant à un jeu d'écritures, rimerait avec un magistère du miroir?...

Ce double langage retiendra notre attention dans la mesure où les personnages phares de notre corpus, en position de maîtres, correspondent aussi au modèle de l'écrivain pédagogue. Robert Greslou, frais émoulu bachelier, s'emploie au préceptorat provincial du petit frère de mademoiselle de Jussat-Randon ; il deviendra, par l'écriture d'une confession, le narrateur second et substitutif de Bourget, du *Disciple*. Ménalque parle et n'écrit mot, certes...mais c'est un pédagogue assis au milieu d'un aéropage discipulaire. André Maltère, anarchiste et maître de conférences, est lui aussi un moment précepteur, dans le cadre cellulaire, à Sainte Pélagie, de la demoiselle Pichon-Picard.

Nous examinerons donc le parti que Bourget, Barrès et Gide tirent de personnages triplement liés à la jeunesse, à l'écriture et au magistère, et dirons en outre de quelle manière leurs livres prennent place et sens dans un moment de notre littérature qui, à l'orée du XXè siècle, entérine le recul des *allodidactes* peu à peu destitués de toute légitimité magistrale auprès de la jeunesse, et, concomitamment, consacre l'émergence de la figure du jeune autodidacte, appelé à parcourir sans escorte tutélaire (parfois même sans le livre, selon les *ultima verba* gidien des *Nourritures,* c'est-à-dire sans modèle ni miroir), l'itinéraire plus intérieur et plus solitaire d'une formation personnelle et spirituelle.

Une jeunesse à responsabiliser ? Belle formule, noble mission que s'assigne là le roman de socialisation...mais dont on soupçonne déjà les limites et les sous-entendus.

Son ambivalence la plus profonde se décèle dans l'équivocité générique qui pèse sur l'un de ses équivalents sémantiques. La formule *livre de jeunesse*, en effet, entretient l'ambiguïté de la préposition (« de » : *au sujet de ...* et « de » : *par...*) dont elle dit inextricablement les deux acceptions toujours possibles, fixant ainsi l'interprétation de ce

type romanesque dans l'entre-deux d'une représentation de la jeunesse et d'une jeunesse en représentation...

En tant que paradigme d'une écriture, la jeunesse devient personnage, et cette métamorphose la soumet aux codes de la littérarité. Personnage sociologique, elle entre dans le récit comme élément d'écriture pourvu d'un référent large et sociétal, au sein d'un roman qui conjugue réalisme et moralisation pour mieux asseoir son rôle d'intégrateur social. Personnage littéraire, elle occupe le texte en tant que double, miroir et faire-valoir d'un référent restreint de littérateurs, au coeur d'un roman qui conjugue l'autoréférentialité et la spécularité pour négocier au mieux un magistère d'écrivain à écrivain.

Ces deux images de la jeunesse, aux deux focales distinctes, sont des écrans. Derrière eux, se dissimulent des intentions auctoriales que la posture responsable, socialisatrice et magistrale révèle… et oblitère en même temps.

Vouloir endiguer un désarroi collectif par une intervention magistrale, rendre des certitudes à des multitudes incertaines en quête d'un maître à penser, voilà pour les buts avoués.

Certes, mais aussi... faire ses gammes de débutants romanciers, s'essayer dans un genre en vogue, se constituer une place dans la république des lettres, se trouver un public (ou s'en inventer un), se forger une légitimité au diapason des idéaux du moment…

Ils affirment également éduquer la jeunesse, former le citoyen de l'avenir, instruire le jeu intellectuel sur ses futurs devoirs...

Oui, mais encore… réactiver les vieux clichés de la jeunesse de toujours, ajouter foi (de bonne ou de mauvaise foi...) à la mythique jouvence, se mirer et se reproduire à l'envi dans la figure du romancier *alter ego*, se tenir au fond du microcosme narcissique de l'inexpugnable tour d'ivoire, duquel naîtront de nouveaux maîtres et disciples, jusqu'à la consommation des temps...

Le maître a besoin du disciple, même s'il s'acharne à répéter le contraire. La jeunesse est donc le partenaire obligé du romancier. Elle est, par là-même, pour le roman de socialisation, *l'alibi éducatif* sans lequel tout son programme s'effondrerait.

Socialisation et *responsabilisation* sont-elles deux supercheries, deux mots d'ordre, lancés par un certain roman qui, à un moment donné de son histoire et en étroite connivence avec le grand Texte de l'après-décadence, eut besoin de décliner son identité, son mode de fabrication et de réception, par l'imaginaire d'un magistère tendu entre un lecteur - disciple et un créateur - maître ?...

Mais les meilleurs d'entre les magistères sont ceux qui conduisent leurs disciples hors des sentiers battus de l'intégration morale et de l'instruction civique ! Et c'est ce principe qui guidera les pages qui vont suivre.

Contemporaine et résultante des deux marqueurs contextuels de la *responsabilité* et de la *socialisation*, la dialectique du maître et du disciple s'est donc épanouie à la faveur d'un climat et d'une sensibilité qui en prédisposait l'éclosion, pour le meilleur et pour le pire de la morale comme de l'art…

Cette thèse se donne pour tâche de dire comment Paul Bourget, Maurice Barrès, puis André Gide, dans *Le Disciple*, *L'Ennemi des lois* et *Les Nourritures terrestres*, se sont appropriés, mais sans s'y inféoder, un imaginaire dominant de leur époque, et comment ils ont su proposer, par l'écriture d'une parole magistrale inédite, un magistère chaque fois original et personnel.

Chapitre deux

DIALECTIQUES DE MAITRISE ET ENJEUX DE LECTURE

Entre le rappel de considérations contextuelles, rendu nécessaire par la qualité propre au roman fin de siècle, et nos propositions de lecture présentées ultérieurement sous la forme monographique, le développement suivant montre que le texte qui prend en charge la *description* et le *discours* du paradigme magistro-discipulaire se réalise dans une dialectique observable sur le plan du *récit* et du *paratexte*. Aussi, les pages qui viennent se proposent-elles de clarifier l'usage du mot « dialectique » quand ce dernier, en posant *la question du livre*, traite du lien de maîtrise véhiculé par une œuvre qui en assume simultanément la *représentation* fictionnelle et l'*institution* pragmatique.

Un premier volet s'attache au niveau diégétique de la maîtrise. Cette approche, volontairement mimétique d'une lecture naïve, s'inscrit de bon gré dans une perception non avertie du roman-magistère, dont elle escompte ainsi retrouver les effets didactiques prévus par les romanciers et l'impact pédagogique d'une réception particulièrement préméditée. Elle interroge ainsi plus la fiction bourgétienne qui, des trois œuvres du corpus, se prête le mieux à ce type de lecture, comme d'un univers de signification autonome et autosuffisant, monde clos, justifié et cohérent, où la surexposition du lien de maître à disciple (qui caractérise, typifie et réunit des protagonistes choisis) prend les trois formes d'une interaction entre actants romanesques, d'une identification (explicative et symbolique) à des figurations magistrales, d'une trame événementielle chronologique et logique, formes que la *fictionnalisation du magistère* organise toutes trois interdépendantes (solidaires), commutables (réversibles) et en devenir (et donc aussi en suspens).

Cette approche préliminaire repose sur une hypothèse : les mouvements dialectiques, relationnels et conceptuels, qui traversent le rapport diégétique de maître à disciple ont pour point d'entrecroisement *la question du livre*, thème romanesque et sujet magistral. Tout du récit de maîtrise en effet se rapporte à elle : sa chronicité romanesque, sa logique de consécutivité et l'avènement résolutif de son dépassement. Par le jeu de la succession (Bourget, Barrès) ou de la suspension événementielle (Gide), par la confrontation causale et consécutive de la responsabilité (imputation/apologie) et les enjeux relatifs aux sorties du magistère (mort physique ou symbolique chez Bourget, paradoxe de l'élection magistrale chez Barrès, retrait du maître et émancipation du

disciple chez Gide), toujours le livre est au cœur de la narration de maîtrise. Livre *accusé* (agent de perversion de la jeunesse), *caricaturé* (alibi du pédantisme d'un savoir livresque), *évincé* (absent d'un magistère fondé sur l'oralité de la conversation et du chant poétique), il est la focale des histoires de maîtrise bourgétienne, barrésienne et gidienne. Ce point conjugue les polarités de l'écriture et de la lecture (la socialisation du lecteur et la responsabilisation de l'intellectuel) ; la coordonnée essentielle à partir de quoi les dialectiques du maître et du disciple s'organisent, se développent en des fictions romanesques et démonstratives.

L'exemple du *Disciple*, ici prioritaire, est à comprendre comme la mise en exergue d'un préalable. Premier dans l'ordre chronologique, le roman de Bourget fonctionne aussi comme une matrice, à laquelle Barrès puis Gide réagiront à leur façon. Au lieu de stigmatiser un type intellectuel par la disqualification du livre positiviste, Maurice Barrès fera du thème du *mauvais livre* et du *mauvais maître* une parodie facétieuse et provocatrice contre un savoir intellectualiste à la fois poseur et puéril ; pour Gide enfin, la destitution du maître à penser passera par l'éviction du livre sérieux, rationalise et autoritaire, significativement débouté par une poétique de l'invocation, de l'émerveillement et de la louange, appelant ainsi non la radicale suppression du livre, mais plutôt sa conversion en un texte sacré, seul digne d'être écrit du vrai maître, et seul digne d'être lu du disciple véritable…

1 « Dialectiques »

En appliquant le terme de « dialectique » au lien qui unit un maître et son disciple, nous entendons suggérer la nature symétrique et évolutive du rapport de maîtrise. Ce dernier répond en effet à la logique d'une ouverture et d'un *dépassement*. Aussi, doit-on l'analyser comme une binarité installée (les deux polarités du « maître » et du « disciple » en constituent bien les deux seuls agents), mais aussi comme le point initial d'une situation, en devenir, inédite et induite par la première (car la bipolarisation travaille également à l'avènement d'une relation magistrale seconde, neuve et née de la première).

En d'autres termes, le mot « dialectique de maîtrise » définit une relation effectivement vécue dans le cadre duel d'un tête-à-tête, mais dont le bilatérisme – loin de cristalliser en une dichotomie irréductible – provoque la remise en question des conditions qui l'ont vu naître et entraîne une *solution de maîtrise* (disparition ou de

résolution du lien magistral). Cet état sans aplomb et cette dynamique de l'auto-engendrement caractérisent la relation de maître à disciple instituée par les romans que nous étudions.

La perspective sémantique que nous venons de tracer entretient avec le mot « dialectique » des analogies de sens qu'il convient de rappeler, même succinctement, de façon à mieux nous situer par rapport aux significations d'ordinaire attachées à ce mot. La dialectiue de maîtrise n'est pas la logique formelle de l'argumentation scolastique, que les clercs avaient coutume d'opposer à la « rhétorique », cette manipulation des procédés du langage opérée au moment même de l'action oratoire, dans une approche non plus théorique et abstraite, mais selon une nécessité fonctionnelle, pragmatique. Elle n'est pas davantage l'analyse que Hegel fait de la pensée, y reconnaissant l'inséparabilité de propositions pourtant contradictoires, (qu'il appelle, pour les distinguer, « thèse » et « anti-thèse ») et dont il postule la résolution (« synthèse ») au terme d'un mouvement réflexif ultime.

En revanche, la dialectique du maître et du disciple emprunte aux définitions canoniques les deux aspects suivants : tout d'abord, la place de l'argumentation dans le magistère. Argumentation orale dans le cours d'un face à face direct sur le mode de l'entretien, de la conversation familière à la discussion guidée ; argumentation écrite dans le cadre d'une relation livresque, où c'est le système de l'écriture-lecture qui constitue le canal médiateur de la transmission. Ensuite, l'idée subséquente que tout dialogue à visée *didactique* obéit à un mécanisme *dialectique*, en vertu de quoi le partenariat maître-disciple délimite le terrain d'une confrontation de deux esprits, d'où procède un contenu d'enseignement engendré, c'est-à-dire imprévu, insoupçonné.

C'est ainsi qu'à cette qualité d'enseignement, dont on vient de souligner la prédominance argumentative et la visée créatrice, on annexera la notion de « synthèse ». En raison des idées d'association, de combinaison, de fusion qu'elle véhicule, on trouve là – pour l'analyse des cas de figures romanesques – un descripteur utile, parce qu'il se rattache à la thématique des affinités électives et des parentés intellectuelles. La « synthèse », entendue comme résorption des contradictions, fournit donc un outil propre à investiguer un thème organiquement lié à notre sujet : celui du mythe de l'accord parfait, de l'idéale conjonction entre deux individualités. Par ailleurs, le mot de

« synthèse », entendu comme l'opération d'une reconstitution[60], est un terme possible pour dire, à quelles conditions d'abord à quels degrés ensuite, en écoutant et en parlant (en étant écouté), en lisant et en écrivant (en étant lu), maître et disciple se réapproprient mutuellement ce qu'ils donnent et ce qu'ils reçoivent.

On s'intéressera donc à ce moment de la maîtrise au cours duquel s'instaure un processus de nature synthétique qui prolonge la communication en une symbiose, qui transforme l'échange du maître et du disciple, d'un contact en une osmose.

Le concept de « synthèse » rend compte du dépassement que porte en elle toute relation magistrale aboutie, tendue vers un accomplissement dont on dira s'il est achèvement ou inachèvement du rapport de maîtrise. On ne perd pas de vue que l'hypothèse d'un dépassement placé à l'horizon de la dialectique, directement issu de la collaboration du maître et du disciple, pèse aussi son poids d'imaginaire… Raison de plus pour interroger les trois œuvres du corpus sur le traitement que chacune réserve à la matière mythique de notre sujet. Dans cette perspective, l'occasion nous sera donnée de mesurer l'écart que chaque récit de maîtrise exécute par rapport à une norme imaginaire, qui s'alimente des représentations mentales d'un magistère idéal. Faut-il le rappeler ? La nature même des textes que nous étudions, tous empruntés au roman, rend cette approche indispensable, tant le fictionnel et le mythique entretiennent des rapports indiscutables : le roman est l'écriture d'un imaginaire qu'elle substantialise sous la forme d'un récit de fiction.

Dans son emploi, annexé par nous, et en fonction du corpus retenu, le terme de « dialectique de maîtrise » renvoie à deux réalités magistrales : un type de déroulement donné et un type d'issue programmée.

Deux modalités distinctes se partagent le déroulement de la maîtrise. D'un côté, le romancier privilégie une approche statique de la relation de maîtrise : c'est l'option de Gide dans les *Nourritures terrestres*. Sommairement dit, Nathanaël, Ménalque et le narrateur sont impliqués dans une relation triangulaire (à trois visages), mais semblent participer à un magistère figé, immuable, indépendant, de la fuite du temps et du passage des heures, isolé dans une sorte de permanence et d'irréalité. Cette suspension temporelle, que l'écriture poétique de Gide rend à merveille, est aussi l'expression d'un parti pris

[60] Excursus dans le monde de la technologie. La « synthèse de la parole » y désigne la production artificielle du langage parlé, reconstitué à partir de ses éléments constitutifs (phonétisme, chaîne syntaxique, logique discursive, etc.), séparés en unités minimales, puis réassortis.

synchronique : la relation du maître au disciple est envisagée sous l'angle de la simultanéité et du temps arrêté. Il est ce vis-à-vis silencieux ou parlé, en tout cas immuablement présent, au cours duquel les personnages – mieux vaudrait dire ici, les voix, les silhouettes, les figures – s'entretiennent, dans une harmonie, une eurythmie très particulière. Cette approche synchronique enracine le colloque magistro-discipulaire dans un *hic et nunc* très suggestif. On postulera qu'un tel choix stylistique – de la lenteur de redite et du perpétuel retour – relève d'une écriture d'intertextualité, mimétique et d'irréalité d'un état de paroxysme vécu par les acteurs en présence. Aussi, la satiété des sens et le mode d'expression du ressassement permettent-ils d'envisager la relation magistrale qui structure les *Nourritures* comme le ressaisissement réitéré par la parole du maître, d'une inlassable jouissance existentielle offerte au disciple.

D'un autre côté, chez Bourget et Barrès, la dialectique de maîtrise est écrite comme un processus. Dès lors, la relation se confond avec l'engagement de protagonistes pris dans une aventure commune mesurée à l'aune de la durée. Le temps romanesque y épouse le rythme de la maîtrise ; il décrit les étapes successives d'une relation en mûrissement. Ici donc, le paramètre temporel devient un élément à part entière de la relation magistrale, non seulement susceptible d'en infléchir le cours, mais d'en modifier la direction. Aussi, le parti-pris diachronique présente-t-il des dialectiques évolutives, mouvantes et en devenir ; l'option détermine la marche conjointe de la maîtrise et du roman. Elle est particulièrement apte à penser dans leur interdépendance la progression du film magistral, la transformation du contenu de maîtrise et la métamorphose identitaire du maître et du disciple. L'analyse de ces données, consubstantielles au développement du magistère et à la composition du roman, consistera à mettre en regard la temporalité magistrale et l'architecture du récit.

En ce qui concerne l'issue dialectique (le point de fuite de la relation magistrale), on l'envisagera toujours comme une *sortie du magistère*. Chacun des trois romans étudiés le conçoit bien évidemment à sa manière. Le livre de Gide l'exprime par le biais d'un envoi. Cet exorde, à la fois concis et éloquent, affecte la forme et le ton épistolaires d'un entretien magistral passé entre l'auteur et le lecteur, contact de maître à disciple qui prolonge, démultiplie et rompt (nous dirons pour quelle visée…) le dialogue de maîtrise intradiégétique des *Nourritures*.

Avec *L'Ennemi des lois*, l'issue de maîtrise découle d'un processus magistral mis en place aux premières pages du roman, dont elle constitue non seulement le terme mais la redéfinition. C'est bien la trame chronologique du récit qui donne au magistère son fil conducteur ; l'on comprendra pourquoi, dans ce cas, la donnée temporelle est le cadre où, au gré de la fiction, s'élabore le renouvellement de la maîtrise jusqu'au point de limite et ironique de sa propre négation.

Le Disciple, également diachronique dans l'exposé de la maîtrise, ménage quant à lui, une issue particulière à la relation magistrale. On la trouve exprimée dans « la confession d'un jeune homme ». Là, un disciple jusqu'à présent muet d'admiration et homme lige d'un philosophe, prend la parole et répond à son mentor (recourt au langage et au texte) pour dépasser le texte et le langage du maître et, finalement, condamner l'enseignement qu'il a reçu et qui l'a détruit. Ce *retour sur soi* et ce *retour critique* consacrent le dépassement de la dialectique de maîtrise : l'*introspection* du disciple et la *stigmatisation* du maître en constituent les deux faces.

2 La chronicité d'un récit : le temps de la maîtrise

Le mode de présentation retenu par le romancier impose à la relation de maîtrise une perception globale et comme arrêtée. Elle donne l'impression que le mentor et son pupille vivent une situation commune au sein de laquelle les échanges qui s'effectuent paraissent tous semblables, immuables, et de ce fait réductibles à un schéma relationnel directeur unique. Cette approche ignore le mouvement aussi bien que la transformation, la mobilité et la mutabilité, et réduit ainsi le commerce du maître et du disciple à une correspondance figée, aux contours et aux contenus une fois pour toutes définis, inlassablement réexposée. Une telle mise à plat, embrassante parce qu'elle gomme toute perspective, suppose occultée la dimension du temps. Tout se passe alors comme si maître et disciple se trouvaient engagés l'un envers l'autre en vetu d'un pacte scellé signé et conclu « *ad vitam aeternam* », sans clause ni limitation de durée. Nathanaël, affranchi du temps et en quelque manière éternel interlocuteur passif et auditeur invisible du *Je*, narrateur et maître, est invité – de manière incantatoire, à mi-chemin du commandement et de la prière – à souscrire au bonheur de la nature et des sens. A cet hôte perpétuellement figé dans un espace temps indéterminé, le maître formule une sempiternelle invitation, sans cesse réitérée au fil des pages, où se suivent, fervente, et

litaniques, la force de l'évocation décrite et la puissance du discours magistral. Signe distinctif du lyrisme gidien, la redite devient le mode majeur de l'écriture. Cette dernière contribue à amenuiser la perception de la durée ; sans doute même in fine, travaille-t-elle à l'abolition pure et simple de toute conscience du flux temporel. Elle fige le partenariat maître / disciple dans l'expression détemporalisée sans commencement ni fin, d'une redondance illimitée. Celui qui parle et celui qui écoute se trouvent dès lors enfermés, conjoints et simultanés (- et heureux -) dans un temps désormais suspendu dans un face à face spéculaire, dégagés de toute contrainte de durée, éternellement coprésents l'un à l'autre.

Autre approche de la relation de maîtrise. Entendue cette fois comme un processus, elle est inséparable de son déroulement et se caractérise par son évolution, en opposition avec l'hypothèse précédente, qui postulait la liquidation du temps en faveur d'une dialectique détemporalisée. Ce mode d'approche réintroduit la durée dans la relation. Il implique un développement temporel, force agissante qui, imperceptiblement ou brutalement, de manière souterraine ou de façon patente, modifie, déforme et reforme, en un mot ne cesse de créer le lien magistral, mobile et modulable.

Comment, sur le plan romanesque, ce mécanisme évolutif et transformationnel est-il perceptible ? Quels procédés et quels partis-pris d'écriture le rendent visible ? La réponse se situe dans l'architecture même du récit. Celui-ci en effet doit être apte à rendre compte du caractère labile et mutable d'une dialectique de maîtrise assimilable à une *histoire*, c'est-à-dire placée prioritairement sous la dépendance d'une chronologie qui lui donne sa structure et sa signification. A la logique interne d'une dialectique essentiellement dynamique correspond un schéma de composition du récit. La trame romanesque agencera donc la succession de divers épisodes ou phases de la *relation* de maître à disciple, de telle sorte que le développement de la narration réponde au déroulement de la *narration*. Aussi, est-ce l'organisation temporelle du récit qui donnera la meilleure clef de l'intelligibilité du rapport maître/disciple. A cet égard, la découpe de l'histoire en épisodes, singuliers et distincts, fractionne la durée romanesque tout en spécifiant des moments isolés de la dialectique. Leur succession et leur confrontation restitueront l'intelligence de la relation de maîtrise enracinée dans une temporalité, non plus appréhendée dans la fixité d'un tête à tête éternel, mais reconsidérée comme un itinéraire, un cheminement intellectuel ou spirituel entrepris à deux, dans une durée cette fois significative et signifiante.

C'est sans doute le passage d'une temporalité à l'autre et la diversité que, par fragmentation de la matière narrative, ce dernier introduit dans le déroulé de la dialectique de maîtrise, qui permet de lire les développements successifs d'un processus de formation (celle du maître, celle du disciple et celle de l'enseignement, composante médiatrice et objet de transaction magistrale que l'on nommera, dans la suite de ce travail, *magistère*). Dans cette perspective, évolutive, le rapport de maîtrise devient décomposable. Les épisodes qui le constituent l'un après l'autre en une chaîne narrative significative mettent en relief la progressive construction d'une relation. Celle-ci n'obéit pas *de facto* à une linéarité idéale en vertu de quoi chaque moment de la dialectique viendrait, à son heure, compléter celui qui le précède, jalon d'une forme de concaténation lisse et parfaite. La discontinuité temporelle et l'option narrative séquentielle peuvent servir d'illustration à une ligne de progression plus élaborée et plus complexe. Si la dialectique apparaît bien, par la composition romanesque, comme un objet narrativisé sécable, un processus divisible, la logique qui l'établit dans la durée fictionnelle peut fort bien donner lieu à d'autres formules de constitutions et de structurations. Le récit en séquences, qui a pour fonction de rapporter les éléments engrenés d'une dialectique comprise comme un mouvement global mais composite, peut fort bien ménager prolepse ou analepse, ellipse, sommaire ou pause, selon l'outillage habituel dont dispose tout récit en matière de traitement temporel.

En guise d'illustration préliminaire à une étude plus fouillée, on donnera ici deux exemples empruntés aux deux romans de Barrès et de Bourget, et pour lesquels le passage d'une séquence à la suivante sert de révélateur à un changement dans la relation de maîtrise, dont il bouscule l'équilibre relationnel et symbolique.

La relation de maîtrise qui se noue entre les personnages barrésiens fait l'objet d'un récit – la totalité de *L'Ennemi des lois*, au demeurant – qui constitue un exemple d'approche dynamique ; il organise la temporalité du rapport de maîtrise de manière à en bien marquer les étapes qui la scandent et la fondent. A cet effet, le narrateur isole un certain nombre de moments singuliers et différenciés dont la succession modélise l'histoire commune de Claire et d'André.

Sommairement parlant, on peut y distinguer quatre phases. Il y a le moment où André Maltère, seul encore, comparaît au tribunal pour sa participation indirecte à un attentat anarchiste ; puis la lecture que Claire ne tarde pas à faire de la chronique judiciaire qui rapporte les propos de l'accusé, véritable manifeste politique qui le condamne à la prison (T0). Ensuite, l'incarcération à Sainte Pélagie et les leçons de

philosophe politique qu'André prodigue à son unique et avide étudiante (T1). L'excursion en Bavière et les châteaux de Louis II, aux bras de l'ex-étudiante devenue entre-temps sa femme (T2). Enfin, l'établissement du couple dans une vie communautaire à trois (et même à quatre, car il faut inclure un surnuméraire canin…) qui ponctue *L'Ennemi des lois* d'un dernier épisode, où les personnages s'engagent dans une forme de vie associative (inspirée du modèle fouriériste) et sous l'autorité magistrale de Velu II, mention paradoxale issue du monde animal et donc étranger au logos.

La préférence accordée au primat diachronique dans l'exposition de la relation de maîtrise est riche d'enseignement. Mais de quoi cette chronologie romanesque est-elle indicative ? Quelles lois d'élaboration du lien magistral met-elle en relief (ou *en question*) ? En quoi contribue-t-elle à l'intelligence ou à la critique du rapport magistral ?

On remarquera que les périodes narratives recouvrent à elles quatre l'amplitude temporelle du roman, dont elles embrassent ainsi la durée totale et cumulée. Il y a, de ce fait, parallélisme et recoupement des matières, romanesques et magistrales, simultanées et superposables.

Ainsi fait, le roman rapporte bien quatre moments de la dialectique de maîtrise, qui s'échelonnent de sa naissance à sa probable disparition ou dilution (l'examen précis du roman nous le dira). A la fonction d'exhaustivité tout à l'heure signalée s'ajoute donc celle de l'analyse : le parti-pris séquentiel permet d'isoler par le menu les étapes essentielles d'une histoire magistrale, dont la fragmentation temporelle constitue justement le plus sûr principe de cohérence.

Enfin, le fait que le mode d'apparition et de renouvellement des séquences soit placé sous la dépendance d'une logique de la succession éclaire d'une manière particulière la construction du rapport de maîtrise. Sa principale vertu est de rendre le lecteur attentif aux changements qui interviennent, aussi bien dans la configuration comme de la relation de maîtrise que sur le plan de positions respectives de chaque protagoniste, les deux dimensions – individuelle et duelle – étant évidemment corrélées. Dès lors qu'on les conçoit entés sur le fil du temps, ces changements d'états ou de situations coïncident avec des moments de transition vers la situation ultérieure ou un état suivant.

Un exemple suffira à suggérer tout le parti à tirer d'une telle approche chronologique. Il concerne le personnel romanesque et plus précisément la question de son effectif. Le roman de Barrès s'ouvre sur un marginal isolé, en délicatesse avec la société. Il se poursuit en infléchissant cette donnée initiale. Dès la deuxième étape du

récit, (celle du séjour carcéral), Maltère n'est plus le seul point de mire du narrateur barrésien. Claire et Marina complètent le personnel romanesque, et l'essentiel de l'histoire se focalisera sur un *trio* de personnages, au destin désormais croisé.

Les relations triangulaires engendrées laissent cependant place à une autre structure relationnelle, incluse dans la première, et qui détermine la configuration du couple. On sait par ailleurs que le roman la multiplie par deux : *L'Ennemi des lois* se complexifie de l'existence parallèle d'une union légitime (Claire-André) et d'un couple illégitime (Marina-André). La seule évolution du couple formé par André et Claire mérite toute notre attention : ne réalise-t-elle pas – en pariant sur des analogies implicites et joueuses – le travestissement de l'entretien magistral et d'érudition vers l'état conjugal et matrimonial ?

Se posent alors deux types de questions. Comment, au sein d'une configuration ternaire, s'articule la coexistence de deux unions ? Quel personnage y joue le rôle de maître ? Lequel est le disciple ? Et quel est le statut d'André, lui qui, de façon problématique et ambiguë, participe à l'existence des deux couples ?

La relation qui réunit deux personnages et, dans ce même geste conjonctif, n'en distribue pas moins des identités distinctives de telle sorte que l'un puisse être reconnu maître et l'autre disciple, peut se dire « dialectique » – et non *rapport, lien, association* – toutes les fois qu'elle s'inscrit dans une durée qui la crée, dans un temps matriciel moteur de l'action romanesque et facteur de métamorphose magistrale.

L'exemple précédent nous a permis de corréler évolution magistrale et composition narrative. Nous avons vu que les deux réalités présentes au texte – l'histoire événementielle ; le récit qui en témoigne – se superposent. Toutes deux sont agencées selon une même progression chronologique, créative de rythme et de sens. La chronicité à l'œuvre agit donc dans deux directions : comme *modélisation du récit* auquel elle attribue une structure signifiante ; comme *constitution de la maîtrise* à laquelle elle confère relief et épaisseur.

L'exemple qui suit a trait au roman de Bourget. La maîtrise, qui s'y développe au point d'absorber toute la matière romanesque dont elle constitue l'essentielle composante, se déroule elle aussi sur plusieurs temporalités qui délimitent plusieurs configurations. On retrouve la partition séquentielle et la logique évolutive de *L'Ennemi des lois*. Cependant, dans *Le Disciple*, l'élaboration d'une dialectique de maîtrise ne passe plus par *l'accroissement* du personnel romanesque. On se rappelle que c'est bien la modification environnementale d'André Maltère (son entourage féminin et amoureux) qui modifie le

jeu des relations de maîtrise entre lui et les autres… Le temps romanesque chez Bourget s'organise autrement et pour d'autres fins. Il est d'abord ce par quoi se constituent, *l'un après l'autre*, deux binômes maître-disciple.

Le temps où Robert Greslou est précepteur au château Jussat-Randon du hobereau Lucien, (mais plus sûrement occupé à faire sa cour auprès de la jeune fille de céans, qu'il manipule comme on manie un cobaye de laboratoire) constitue un temps de maîtrise. Celui au cours duquel le personnage magistral jouit auprès de son symétrique discipulaire d'une forme de supériorité telle que le premier puisse impunément exercer sur le second un empire à peu près incontesté, de sorte que la conjugaison instituée entre maître et disciple apparaisse, aux yeux des protagonistes, comme un état consenti, bilatéralement adopté. En effet, la maîtrise où s'unissent volontairement deux pôles et que traverse pourtant une logique de pouvoir, n'est pas *de droit*. Elle est le plus souvent *de fait*, et c'est cette absence totale ou ce manque partiel de rationalisation qui lui confère une aussi forte radicalité.

Dans *Le Disciple*, le contact entre Charlotte et Robert relève du même principe. Son expression filtre à travers les nombreuses notations de pathétique qui ponctuent ce roman de *la jeunesse amoureuse*. A ce genre voué à l'éducation sentimentale de tout jeunes adultes, il convient d'ajouter – par le titre même de son livre, le romancier nous y oblige expressément – ce qui appartient à la maîtrise et spécifiquement ce qui fonde la temporalité magistrale. Comment donc Paul Bourget s'emploie-t-il à mettre en évidence cette dernière dimension, prioritaire, rétrogradant au second plan l'intrigue proprement amoureuse ? La rencontre entre Robert et Charlotte et le régime magistral qu'elle met en place constituent une étape placée sous la dépendance – la rétroactivité – d'une situation antérieure initiale. L'action qui se déroule au château des Jussat-Randon est le prolongement chronologique et *mécanique* d'un premier lien de maîtrise avec lequel elle entretient un lien d'antériorité et de causalité romanesques qui, sur le mode de fiction, inscrit une analyse et une inculpation d'ordre idéologique.

Greslou nous est surtout connu par la confession qu'il adresse à son mentor, en une très longue lettre (elle occupe plus de la moitié du roman, et d'aucuns y ont vu l'élément essentiel du discours de psychologie sociale assumé par Bourget en 1889). Organisée chronologiquement, analysable comme un récit de vie, subjectif et rétrospectif, un *je* (dès lors *sujet et objet* du texte) en assume l'énonciation, réflexive et rétroactive. Par la position de son destinataire et les circonstances de sa rédaction (isolement carcéral et retour sur soi ne font qu'un…), le texte est de nature épistolaire. Par son contenu

personnel et mémorial et le statut mixte de son narrateur, il appartient à l'autofiction. Enfin, au regard de ses mobiles et de ses intentions, en tant qu'expression du passé et du ressaisissement de la mémoire et du bilan de vie, il s'apparente à un exercice où l'*autocritique* du confessé tourne aisément à la *critique* du confesseur.

Un jeune homme de vingt-deux ans récapitule (avant de mourir !) le cours d'une existence vouée à l'étude et la spéculation philosophiques. Comment donc cet adolescent frais émoulu du lycée (son préceptorat suit son année de philosophie), saturé de lectures qui le dominent, convaincu de ses dispositions intellectuelles et grisé par un modèle de psychologie expérimentale, pourrait-il soudainement se muer en jeune premier ?

Et Charlotte Jussat-Randon ? La lourde insistance du prosateur sur l'innocence et la pureté du personnage en fait une figure bien falote et stéréotypée. Son ignorance de la modernité (l'athéisme, le positivisme, le relativisme) lui confère cependant le statut d'une *figure idéologisée*. Confiante, admirative et enfantine, Charlotte trahit une inculture en matière de savoirs livresques récents, une intelligence en jachère et une sentimentalité sans objet, sans doute aussi l'intériorisation d'une infériorité d'ordre familial et socio-culturel la désignent (au prix d'une simplification psychologique propre au roman de socialisation vertueux) comme la victime annoncée du premier homme mal intentionné : la figure discipulaire hérite ainsi de la convention romanesque, à laquelle elle superpose une intentionnalité polémique. Est disciple sacrifié celui qui souffre du mauvais maître. La perspective du magistère redouble donc le schéma préexistant de la jeune femme amoureuse abusée, auquel il surimpose une signification supplémentaire de nature idéologique et partisane.

On le voit : le portrait et l'autoportrait constituent pour le romancier-mentor le moyen romanesque d'infléchir une thématique amoureuse (conventionnelle et stéréotypée) vers une problématique de maîtrise. Par ailleurs, l'organisation de l'intrigue et le procédé du retour en arrière permettent de corréler dans un rapport chronologique et logique la relation magistrale qui se déroule au château des Jussat-Randon (en 1886) et le lien de maîtrise entre Sixte et Greslou (en 1885).

L'expérimentation psychologique et sentimentale à laquelle Robert se livre sur Charlotte l'installe auprès de cette dernière dans la position du maître. En effet, le jeune précepteur qui en novembre 85 se présente au château acquiert très vite aux yeux de la demoiselle un statut et une stature qui l'apparentent à la figure magistrale. Peut-être malgré lui d'ailleurs, et sans aucun doute possible malgré elle, les deux personnages qui

se côtoient vont se trouver liés par une relation qui relève d'une dialectique de maîtrise. D'un côté, la confiance morale (Robert Greslou n'est-il pas introduit par la plus engageante des lettres de recommandation ?), l'aura sentimentale et une autorité intellectuelle peu à peu affirmées que le personnage masculin inspire, en imposeront à Charlotte. De l'autre côté, le besoin diffus de trouver en autrui une sorte d'*alter ego* hante l'esprit romanesque et candide de la fille du marquis[61]. Robert Greslou, à point nommé, sera cette personnalité, (mais ascendante et duplice), sur laquelle se cristallisent les attentes d'une jeune fille, jusque-là membre isolé d'une famille aux allures féodales, d'esprit rustique, terrien et peu réceptif aux rêveries de jeune fille… Ainsi, entre les deux protagonistes dont l'un semble tout droit sorti des ateliers de l'imagerie d'Epinal (…) et l'autre du projet bourgétien de moraliser la génération montante, une complémentarité symbolique prend forme et colore la relation d'une couleur particulière. Une psychologie plutôt sommaire (inféodée à une intention didactique) conjugue le sentiment d'infériorité et d'indignité du personnage féminin à l'arrogante et illusoire supériorité de la figure masculine.

A cette complémentarité, fondatrice d'une mutualité magistrale, s'ajoutent les intentions des acteurs en présence. Nous avons dit celles de Charlotte : elles sont plutôt des velléités ; elles incarnent un état d'esprit stéréotypé où dominent le vague et l'expectatif. Ce personnage au paysage mental indéterminé, au tempérament informé (« pas encore formé ») la désigne précisément comme disciple et il incarne la *polarité passive* de la relation. Quant aux mobiles de Robert, ils sont nettement déclarés dans un passage de sa longue confession. Rien moins que « la résolution de séduire cette enfant sans l'aimer, par pure curiosité de psychologue, pour le plaisir d'agir, de manier une âme vivante […][62] ». Voici donc posé le thème de la manipulation d'autrui – thème magistral, et l'intrigue amoureuse rétrogradée au rang des accessoires de théâtre et des apparences trompeuses. De fait, le séjour du précepteur au château raconte l'histoire d'un *subterfuge sentimental*. La facile et factice conquête amoureuse n'est que la surface visible d'une *machination mentale*, dont Bourget, pour l'édification de son lecteur, s'applique à retracer les méandres et les sinuosités. Greslou y joue à merveille la partition d'une musique magistrale (et machiavélique). Et les dernières mesures sont terribles : le pouvoir d'emprise du maître sur son disciple causera la mort par suicide à la strychnine de Charlotte de Jussat-Randon, trompée dans ses espérances amoureuses, froissée dans son

[61] « Elle se languissait, à son insu, du besoin de rencontrer quelqu'un qui eût une analogie de sentiment avec elle », *op. cit.*, p. 177.
[62] *Ibid.*, p. 173.

honneur et – plus encore – sacrifiée sur l'autel d'une manipulation mentale, inspirée des théories deshumanisantes, mécanistes et destructrices du positivisme. Le disciple est un apprenti-sorcier dont le sens moral et amoureux a été perverti. La jeune fille est sa victime et aussi celle du maître qui l'a inspiré. Comme en un *cercle infernal*, l'influence de Sixte se diffuse sur les lecteurs, aussi bien qu'auprès de ceux que ces derniers approchent. Repérable et délimitable dans le temps et l'espace en fonction d'une chronicité et d'une construction romanesques, la relation de maîtrise qui scelle le destin d'André et de Charlotte est elle-même tributaire d'un lien magistral antérieur, dont elle est le prolongement temporel, la suite logique et l'exaspération tragique. Le procès d'un conditionnement intellectuel passe par la métaphore fictionnalisante d'un enchaînement que la vraisemblance romanesque a pour tâche de convertir en un engrenage mélodramatique et mortifère. La successivité des dommages humains (poussée jusqu'à l'acmé de la mort) dénonce la gravité d'une impasse idéologique et la puissance de sa diffusion sociale. Aussi, les victimes discipulaires Robert et Charlotte (voire André, le frère justicier et homicide) sont-ils les représentants divers d'une jeunesse française atteinte dans son ensemble et malade en chacun de ses membres… Aussi, la perversité de Robert Greslou (il émarge à l'imaginaire magistro-discipulaire du *pervers perverti*) n'a-t-elle d'égale, en matière d'appariement symbolique, que l'angélisme de Charlotte. Les mobiles scélérats du premier (mauvais disciple et faux-maître) et l'atonie victimaire de la seconde (créature et cobaye d'un mentor insensé) offrent les conditions optimales d'une idylle pseudo-amoureuse et d'une relation … pseudo-scientifique. Le « couple » ainsi formé relève peu, en réalité, de l'histoire d'amour malheureux. Il doit davantage à la mise en place critique d'une dialectique de maîtrise du mensonge sentimental, de l'aberration psychologique et de la faillite morale. Le coupable de ce drame est Sixte, *l'intellectuel irresponsable* ; il reviendra à la confession d'un disciple naufragé d'en informer doublement le philosophe mentor… et le véritable lecteur du *Disciple*.

3 La consécutivité d'un mécanisme : le procès du livre magistral

« J'avais trouvé ma voie. J'étais votre élève »[63].

[63] *Ibid*., p. 135, chap. IV, « mon milieu d'idées ».

Ainsi s'exprime Robert Greslou dans la lettre-confession qu'il adresse à son maître. La citation remonte à l'année 1885. Le jeune homme, alors élève-vétéran de phiosophie au lycée de Clermont-Ferrand, découvre et dévore la *Psychologie de Dieu*, la *Théorie des passions* ainsi que l'*Anatomie de la volonté*, livres-phares du philosophe Adrien Sixte.

Cet appétit de lecture est aussi *une aspiration* et *une attirance* : aspiration du lycéen à trouver en un livre un mode de pensée et une conception de l'individu conformes à ses vues (et ses rêves), formulés dans un discours magistral qui coïncide avec sa propre intelligence de jeune disciple. Attirance aussi pour la personne même de l'auteur et besoin d'approcher le maître qui trouveront forme dans les deux modalités de l'épistolaire (cinq ou six lettres seront échangées entre les deux hommes) et de la rencontre (deux entretiens auront lieu en août 85, rue Guy de Brosse à Paris, au domicile du philosophe). Le mode de lecture de Greslou a tout du comportement du disciple. Si chez lui, lire répond à une exigence intellectuelle, il la satisfait incomplètement, sans l'assouvir véritablement : la lecture du livre déclenche un autre appétit, non plus cérébral mais relationnel. L'attrait pour un système de pensées se double d'une curiosité éprouvée à l'endroit de son auteur… Or, le besoin de *savoir* et le désir (corrélé) de *rencontrer* quelqu'un caractérisent à merveille les attentes du disciple. Ces derniers en effet se trouvent à l'intersection de deux lignes convergentes. L'une oriente une soif d'abstrait : c'est la ligne de cérébralité. L'autre gouverne une soif de concret, (et dans le roman de Bourget, de contact) : c'est la ligne de l'humanité. Robert Greslou consacre son temps de lycéen à la lecture de son auteur favori… Qu'est-ce à dire sinon qu'il mobilise toutes ses forces pour s'approprier l'univers intellectuel et moral de quelqu'un qui n'est pas lui ? Lecture passionnée, dévoreuse, exclusive, que le roman d'ailleurs rapporte par le menu en des pages éloquentes et critiques qui donnent à lire un jeune homme transporté par la pensée d'autrui, persuadé d'avoir trouvé sa Bible et convaincu d'avoir élu son désormais mentor. La mise en scène du *protagoniste-lisant* désigne à l'intention du lecteur un lecteur fictif égaré, intoxiqué. Ne stigmatise-t-elle pas les dangers de la lecture quand celle-ci est la seule approche du mode pour celui qui s'y adonne, qui s'y complaît ? Ne dénonce-t-elle pas, enfin, plus polémiquement, les dangers de certains livres contemporains à la distance desquels il serait bon que la jeunesse se tînt ?...

Que veut dire Robert Greslou lorsqu'il déclare à son maître : « J'avais trouvé ma voie. J'étais votre élève » ? Que signifie, dans sa radicalité, ce cri du cœur formulé comme une évidence ? Que dit-il aussi des identités coprésentes du maître et disciple,

comme partenaires associés et dans une sorte d'osmose ? Le terme de « voie » (chemin, destin) se relie facilement au mot « vocation ». « Trouver sa voie », c'est répondre à une vocation, se sentir appelé, intérieurement et totalement sollicité, reconnaître ce que l'on reçoit comme une pensée qu'on veut à tout prix faire sienne, non en raison de sa valeur épistémologique ou de sa pertinence intrinsèque, mais au motif qu'elle serait faite *pour* lui (« ma voie »). Le disciple imite le maître parce qu'il se persuade avoir face à lui un *autre lui-même*. Sous couvert de vocation trouvée, c'est donc une forme de captation de pensée qui se dissimule et se légitime par l'argument de l'identité confondue ou celui du *miroir.* Le problème de l'imitation (*A imite B*) se double de la confusion des identités (*A se voit dans B*). Le Maître n'est pas seulement aimable, imitable (digne d'admiration, objet de zèle et d'émulation) : il est celui qui le disciple se projette et s'identifie. En ce sens, Robert Greslou commet un lourd contresens : il confond la philosophie d'Adrien Sixte avec son propre désir de devenir philosophe. Aussi attribue-t-il à la pensée de l'auteur de la *Psychologie de Dieu* un pouvoir exorbitant : celui d'exprimer, *avant lui et mieux que lui*, sa propre pensée ! Un tel aveuglément – envers soi et envers autrui – est typique de la conduite discipulaire. Il pose le problème de l'*identification*, *délirante* à partir du moment où la *substitution* de la personnalité secondaire en vient à nier l'existence de la personnalité première…

« J'avais trouvé ma voie. J'étais votre élève ». Un pacte autrefois scellé est ici rappelé. Il a métamorphosé l'écrivain en maître à penser. Cette identité seconde qui, malgré qu'il en ait, échoit au philosophe, comporte ses prérogatives. Le maître n'a pas cherché à les obtenir, mais il les a obtenues de son lecteur. Elles peuvent se décliner de bien des façons. Nous nous proposons d'en retenir une : le maître est *celui qui*, en vertu d'une procuration magistrale, *parle à la place du disciple.*

Sur la pente des confusions identitaires, une telle substitution est compréhensible. En effet, si le disciple délègue au maître sa propre voix ; s'il trouve sa vocation personnelle dans la personne et la pensée de ce dernier, n'est-ce pas parce qu'il se figure avoir décelé chez l'autre une part de lui-même ? Le pacte voulu par Greslou et réitéré à l'adresse de Sixte affine donc une forme de complémentarité symbiotique. Les deux possessifs « ma » / « votre » y font système et formulent un *partenariat fusionnel*. Au pôle du disciple revient le groupe nominal « votre élève »[64] ; au pôle magistral correspond

[64] Un mot à propos de ce terme. Généralement parlant, « élève » n'est pas « disciple ». Chaque dénomination renvoie à un contexte précis qui les individualise et interdit d'en faire deux synonymes. En langue française et le plus souvent, le critère scolaire/non scolaire permet de tracer à lui seul une limite acceptable entre les deux mots. Pourtant, dès qu'on y songe un peu, la clarté distinctive des emplois

le symétrique « ma voie », significativement exprimé à la première personne, comme si la figure du maître était, littéralement, assimilée, absorbée dans celle du disciple…

La formule confessionnelle, dès lors, peut s'analyser à la manière d'une pétition de principe que Greslou impose à son destinataire comme l'élément d'un credo personnel, qui l'institue à ses propres yeux et à eux seuls, disciple du philosophe. Autrement dit, l'affirmation rétrospective du jeune homme équivaut à la réitération d'une profession de foi, par laquelle il s'autodésigne, pour le passé et pour le présent, disciple d'Adrien Sixte et telle que, conséquemment, le rôle du maître, s'impose *ipso facto* au philosophe de la rue Guy de Brosse, qui n'en demandait pas tant… et dont l'ignorance et l'inexpérience en matière de magistralité se révèleront dramatique.

La déclaration du jeune homme relève de l'intime conviction et d'une croyance cryptique. L'imaginaire y joue un rôle bien sûr essentiel, et l'illusion consiste à se tromper sur soi-même et sur l'autre. Dès lors « disciple » et « maître » ne sont que des

---

s'opacifie… Voici deux exemples qui le prouvent. Un enfant qui reçoit à domicile une leçon particulière – contexte propre du rapport maître / disciple – sera lui aussi désigné « élève », bien qu'il ne soit pas (au moment de la leçon) à proprement scolarisé au sens institutionnel de ce mot. La langue allemande, quant à elle, semble plus encline encore que le français à confondre les deux termes. Dans la version originale sous-titrée du documentaire de Philippe GRONNING consacré à *La grande Chartreuse* et intitulé *Le grand silence* (2006), nous avons constaté que le terme « Disciple » est rendu par l'allemand « Schüler », « écolier » dans la traduction de la parole christique : « Celui qui ne renonce pas à tous ses biens et ne marche pas à ma suite, n'est pas digne d'être appelé mon Disciple ». Comment donc analyser le terme « élève » qui apparaît sous la plume de Robert Greslou dans le passage qui nous intéresse ? Les deux mots en question et que nous mettons en perspective sont relativement rares dans le livre de Bourget. Préface et roman rassemblés n'en comptent pas plus de six : quatre occurrences pour « Disciple » et deux pour « Eleve ». En voici un relevé. Concernant le mot « Disciple », et exception faite de la mention titulaire, l'inventaire est le suivant : la première occurrence appartient à la préface, porte une majuscule et désigne le personnage éponyme (p.22) ; la deuxième évoque les successeurs de Taine et de Ribot, à un moment où Paul Bourget esquisse un parallèle entre ces figures intellectuelles et son propre personnage, Adrien Sixte, dont il est la transposition partielle (p.19) ; la troisième nomme Robert Greslou, dont le narrateur omniscient rappelle alors les cinq ou six lettres adressées à Sixte (p.28) ; la dernière occurrence appartient au chapitre II « l'affaire Greslou » (p.54) : elle est empruntée aux paroles du juge Valette à son greffier et désigne Robert Greslou disciple d'Adrien Sixte. Ce dernier recevra du magistrat deux autres appellations, intéressantes pour nous : « directeur spirituel du prévenu » (p.39) faisant écho à « vous, monsieur qu'il appelait son Maître, vous qu'il aimait tant » (p.70). de cet inventaire, on retiendra surtout la distribution des emplois : deux occurrences émanent de l'auteur lui-même, une est prise en charge par le narrateur, une autre est assurée par un personnage, lequel incarne la loi et le point de vue de la société sur le tandem maître-disciple, perçu comme une exception, une anomalie au regard des codes sociaux dominants. Ainsi, en quatre occurrences seulement, la ventilation des emplois et la diversité des voix qu'elle permet élargissentt le mot-titre du roman, et assurent au propos un large éventail de perceptions. Au sujet du mot « élève » et en excluant la citation qui nous occupe, une occurrence et une seule demeure (p.81). Elle se trouve à l'incipit du journal de Robert, en position seconde d'un parallélisme qui le confond avec le mot « disciple ». « Il existe de vous, le Maître illustre, à moi votre élève […] un lien que les hommes ne sauraient comprendre […] ». La présence du corollaire « Maître » suffit en effet à colorer son symétrique des connotations propres au terme de « disciple ». Ainsi donc, les deux occurrences du mot « élève » sont à prendre comme des équivalents sémantiques, reprises et reformulations du vocable « disciple ». Les deux termes, synonymes et interchangeables, composent un champ lexical de la relation de maîtrise. Tous les cas recensés réaffirment l'existence d'un rapport de maître à disciple, modèle du paradigme de la relation Greslou -Sixte.

attributions identitaires plaquées, fixées au dos de protagonistes autoproclamés (Robert s'impatronise disciple dans la solitude d'un enthousiasme intellectuel) ou bien désignés (Adrien Sixte est maître malgré lui »). Sur la forme, le laconisme et la simplicité du langage (vocabulaire très usuel, absence d'effet de style, syntaxe élémentaire du complément d'objet et de l'attribut du sujet) corroborent notre hypothèse. Peu de mots suffisent à l'extériorisation d'une croyance, et la formule lapidaire de Robert relève d'un acte de foi. La *sincérité* du personnage est la *signature* de son *aliénation*.

Il faudra revenir sur ce point de départ possible de la dialectique de maîtrise : son substrat imaginaire (sa cohorte de déconvenues, de désillusions) sur lequel elle repose – et vacille. Comment une base aussi peu tangible peut-elle être à l'origine d'une relation de maître à disciple ? Et dans quelle mesure ce qu'on appelle couramment affinités de l'esprit, connivences intellectuelles – ces finalités idéales de la maîtrise – sont-elles réévaluées dans notre corpus jusqu'à suggérer que, l'imaginaire conjugué des personnages et des romanciers aidant, elles ne sont peut-être rien de plus que *miroirs aux alouettes* et jeux de dupes…

Ainsi donc, consumé de lectures exclusives et mal dominées, sous le joug de la pensée d'autrui, un très intelligent et très jeune homme (une telle caractérisation constitue à soi seule un atout et un handicap : conjointement, une étonnante compréhension cognitive et une désolante immaturité affective) en vient à se persuader que l'auteur des livres dont il se nourrit avec passion ne peut être que son pareil, alter ego. Ce lecteur est Robert Greslou en mai 85. Novembre 85, six mois plus tard, le même personnage obtient la place de précepteur au château de Jussat-Randon, néglige l'enfant à ses soins confié, et jette son dévolu sur la sœur aînée de ce dernier, Charlotte, « une enfant de vingt ans ». Le journal de Greslou rapportera comment le jeune Lucien est alors instrumentalisé en intermédiaire dont Robert sait habilement tirer parti : « Mon élève était un garçon paresseux et lourd, qui n'avait qu'une qualité, celle d'être très simple, très confiant et de me raconter tout ce que je voulais bien entendre sur lui-même et les siens »[65]. C'est alors que commence *un autre préceptorat* – le seul que Robert ait réellement exercé, avec dans le rôle du maître Robert, et Charlotte dans celui du disciple. D'un côté, le pôle actif de l'action de maîtrise dans son instigation, sa conduite et sa résolution ; de l'autre, son symétrique passif, victime d'une aliénation faite d'une subordination et d'une subornation.

[65] p. 175, chapitre IV « Confession d'un jeune homme d'aujourd'hui ».

Cette manière de préceptorat sert de cadre romanesque et d'alibi démonstratif à une relation magistrale induite, conséquence et avatar du commerce livresque, domiciliaire et épistolaire naguère entretenu par Greslou et Sixte. Ce nouveau temps de l'*emprise magistrale* suppose donc révolue sa phrase précédente et préparatoire, à laquelle il succède et se substitue comme une *variation magistrale*. Avec la successivité de la narration coïncide la consécutivité du magistère. Le temps, agent de passage d'une relation de maîtrise à l'autre, réalise également une *permutation identitaire* :

> [ma] résolution de séduire cette enfant sans l'aimer, par pure curiosité de psychologue, et […] moi aussi, d'y contempler à même et directement ce mécanisme des passions jusque-là étudié dans les livres […][66].

Cet extrait met en lumière un désir d'identification et la volonté d'un passage à l'acte. Le projet de Robert est caractéristique d'une forme d'émancipation du disciple. L'histoire de maîtrise ménage en effet le récit de la crise au cours duquel le pupille, longtemps maintenu sous l'empire et la férule du maître, veut enfin s'affranchir de cette tutelle, voler de ses propres ailes… même si cette libération est une autonomisation illusoire, puisqu'elle se résume ici à *reproduire* les pensées, faits et gestes de celui-là même dont on affirme vouloir se *déprendre*. Les questions que le « moi aussi » de Greslou (un tantinet revendicatif) déclenche sont multiples : la qualité de maître est-elle temporaire, révocable ? La requalification du disciple en maître passe-t-elle nécessairement par l'imitation du mentor ? Le disciple est-il successeur à venir ou doublure présente de son mentor ? Son supplanteur ou son supplétif ?... C'est parce qu'il a cru agir et penser en fonction de son mentor que Greslou s'est pris pour lui. L'admiration du lecteur s'est mise à nourrir l'imitation du disciple, et cette dernière s'est exacerbée en un désir fou d'identification magistrale. La collusion des deux identités (axiomatiquement distinctes) consomme donc la radicale rupture du *pacte* magistral ; elle démultiplie par ailleurs sur un *autrui non lecteur* (charlotte en « tiers instruit » en somme) l'impact de la théorie sixtienne. Le psychologue tainien avait-il prévu la gravité d'un tel enchaînement ?

Volonté d'un passage à l'acte, disions nous…

« Le mécanisme des passions » est la pierre angulaire des ouvrages d'Adrien Sixte, il est au cœur de son projet d'exploration et d'explicitation de l'âme humaine. Son lecteur et émule en a suivi tous les détours, toutes les finesses et les moindres subtilités, au point de s'être converti doublement au système et au théoricien, à la pensée et au

[66] *Ibid*., p.173.

penseur ! L'étude livresque, Robert Greslou l'a entreprise et prolongée pour sa plus grande satisfaction intellectuelle, et peut-être même jusqu'aux limites d'une forme de satiété et d'ivresse. Le temps est donc venu d'un passage à l'action, d'une mise en application des connaissances accumulées par les lectures, acquises par le truchement d'un magistère dont le livre est l'unique médiateur. Ce qu'il a reçu du *livre*, Robert Greslou veut « l'injecter » dans le *réel* et l'expérimenter sur du vivant.

De la lecture à la réalité, la différence (abyssale) tient en un mot : *l'absence du livre*. Si entre Robert et Sixte les figures abstraites et induites du « disciple » et du « maître » se sont peu à peu construites au point de fonctionner comme des identités projetées et imaginaires, c'était en raison d'une expérience d'écriture et de lecture, *pure activité du langage*. C'est le livre et les perceptions fantasmatiques qu'il libère qui ont transformé un lycéen en disciple, et un philosophe en maître à penser. Aussi, l'*activité* de la lecture s'est-elle muée en une *action* de lecture. Avec elle, ce n'est pas tant l'appropriation du savoir que l'auteur dénonce : cet angle intellectuel ne retient guère l'attention de Bourget ; aux yeux d'un romancier-pédagogue, la performance d'intelligence d'un jeune homme doué compte peu, comparée aux abîmes d'égarement moral où cet exploit cognitif le plonge ! La monstruosité de la lecture se situe dans la dénaturation qu'elle installe chez celui qui s'y livre : l'invention du lecteur et de l'écrivain en figures magistro-discipulaires consacre la force d'une abstraction, l'attrait du désir d'être un autre et le triomphe d'une imposture.

Une lecture capable de mobiliser dans l'esprit de celui qui s'y livre un *imaginaire relationnel* redéfinit-elle le *partenariat de lecture* en *un pacte de maîtrise*[67] *?* Avec Robert Greslou et Charlotte, rien de tel : le contact magistral sera direct, immédiat ; à la fois inspiré du livre (il est la réminiscence, l'actualisation et la concrétisation du premier magistère), mais dépourvu du livre (Robert Greslou n'est pas écrivain, et Charlotte n'a rien d'une lectrice). L'expérience dont Robert Greslou prend l'initiative au château des Jussat-Randon est la conséquence, le retentissement d'une lecture aux enjeux démesurés et imprévus. Impunément (et la responsabilité du philosophe, alors ? Nous y reviendrons

[67] Elément capital pour notre réflexion, si l'on songe qu'une semblable redistribution des rôles opère également entre Paul Bourget et son lecteur, le disciple lisant. La dialectique de maîtrise romanesque incluse dans la fiction est inséparable d'une autre maîtrise, référentielle celle-là et relevant du contexte littéraire des années 1890. C'est sur cette hypothèse du reste que se fondent les grands moments de notre travail. Et l'essentiel pour nous sera d'examiner comment les dialectiques du maître et du disciple repérées chez Bourget, Barrès et Gide toujours se dédoublent et engagent une réflexion (qu'est-ce que lire ? Qu'est-ce qu'un lecteur ? Qu'est-ce qu'un romancier ?), au cœur de ce que nous aimerions nommer le ROMAN-MAGISTERE.

avec Bourget, lui-même, accusateur d'Adrien Sixte), ce moment a mis en contact un jeune homme – plus impressionnable que perspicace, plus cérébral qu'intelligent – avec un système philosophique, une vision du monde et une conception de l'homme. L'expérimentation subséquente dont il est l'acteur est celle d'une *substitution identitaire* qui a valeur de test : Robert s'applique le masque du maître et instrumentalise Charlotte pour vérifier la pertinence du système dont lui disciple s'est fait sa vérité, *également* pour se persuader de la consistance du nouveau personnage – « Adrien Sixte bis » - qu'il a décidé de revêtir. Sous la plume de Paul Bourget cette identification est rien moins qu'un larcin imputable à l'extrême jeunesse d'un personnage immature. *L'exercice d'imitation magistrale* auquel Robert Greslou se prête avec autant de méthode que d'inconscience est une imposture (envers lui) et une mystification (envers la jeune fille).

Seule donc une logique de la consécution permet de rendre compte du passage d'une relation de maîtrise à l'autre. La double temporalité que suppose cette translation doit donc être dépassée, et l'approche strictement chronologique et linéaire, subsumée. Plus sûrement, une loi de causalité régit le dépassement d'une relation magistrale, intellectuelle et livresque vers une autre relation de maîtrise, de proximité et essentiellement sentimentale (ou mieux, sentimentaliste). Pour l'auteur du *Disciple*, une telle consécutivité vaut comme point d'ancrage à partir duquel il pose en termes généraux la question de la responsabilité du philosophe, celle du mécanisme de propagation propre à l'influence sociale de l'intellectuel, et l'effet de dissémination (de radiance) imputable au livre.

Effectivement, qu'incarnent Robert et Charlotte tour à tour contaminés, sinon la jeunesse de France considérée dans sa totalité, estudiantine ou pas, appréhendée comme un groupe homogène, *lecteur et non lecteur* des systèmes à la mode ? Le retard (qui n'est rien d'autre qu'un retentissement), par lequel le statut de disciple s'incarne d'abord dans le personnage de Robert puis en celui de Charlotte, selon une logique de l'antécédent et du conséquent, marque assez le pouvoir de dissémination (de prolifération) que Paul Bourget assigne à des doctrines infiltrantes qui investissent l'esprit de tout une génération et – pour reprendre la phraséologie du romancier – corrompent les âmes de la jeunesse. Parce qu'elle implique deux personnages contrastés (et les traits discriminants sont faciles à observer : Charlotte, enfant prolongée et jeune fille pure, mène une existence de châtelaine recluse dans un milieu anachronique féodal, conservateur ; Robert est un roturier de la classe moyenne, citadin lycéen, immergé dans la mouvance du monde

moderne, largement déterminé par ses influences d'opinion et ses mots d'ordre), la relation de maîtrise constitue pour l'auteur du *Disciple* le paradigme romanesque et la personnalisation fictive d'une accusation. La corrélation de personnages contrastés a valeur hyperbolique et dramatisante. Elle est l'illustration morale d'un processus contemporain de propagation (de propagande !) et la dénonciation par le roman d'une entreprise de corruption dont la jeunesse, cultivée *et* inculte, est également le bouc-émissaire et la figure sacrificielle.

Mais pourquoi la « transplantation[68] » ainsi opérée s'est-elle soldée par un échec ? Pourquoi ce déplacement (de la relation Sixte/Greslou au lien Greslou/Charlotte) et la permutation des fonctions (chacun des rôles du disciple et du maître est, subséquemment, tenu par deux personnages) finissent-ils par la catastrophe que l'on sait : la « mort » de Sixte, non coupable mais responsable du suicide de Charlotte, débouté de sa tour d'ivoire et brutalement rendu à la réalité, figure expiatoire dont la repentance finale se traduit par un retour au christianisme (épilogue vertueux et édifiant), *personnage* vivant *mais figure de l'intellectuel* vaincu ?

Ce que Robert Greslou a reçu du livre, il a voulu le restituer dans le réel et l'incorporer à sa vie. De la doctrine sixtienne, il a ainsi fait le guide de son existence, le modèle de son amour, l'alpha et l'oméga de sa pensée. Ce qu'il a compris comme la lettre et l'esprit d'une vérité (d'ordre systémique), il a prétendu de surcroît l'expérimenter sur le vivant, et ce passage s'est révélé destructeur, mortel. Cette acclimatation ratée de la théorie au quotidien ne fut pas vraiment difficile à mettre en œuvre. Le subterfuge sentimental (le piège amoureux) fut aisément décidé et mis sur pied, et l'essai d'adaptation dans lequel le personnage s'est lancé avec autant de gravité que de légèreté n'aura présenté ni embûche, ni complication. Greslou agissant avec aisance et impunité, un crime a été commis. Voilà pourquoi les yeux du narrateur s'attardent si peu sur son déroulement et ses finalités (sur le *bénéfice doctrinal* qui eût dû en résulter), mais bien plus longuement sur les conséquences humaines et morales, insues et fatales qu'il a produit. Le romancier-mentor exacerbe avec une acuité didactique particulière la portée éthique de l'action conduite par Greslou, et il la condamne trois fois : sur le plan familial, puisqu'un drame endeuille deux familles ; sur le plan de l'éthique, dans la mesure où un modèle de morale traditionnelle se trouve sapé par la toute-puissance effrayante d'un contre-modèle assimilé à l'esprit de modernité ; sur le plan idéologique enfin, puisqu'un

[68] C'est le terme même que Greslou inscrit dans sa confession (p. 141).

philosophe reconnu et consacré finit en apostat dans le reniement de son œuvre et l'abjuration de sa pensée.

La destitution du maître et la révocation du livre marchent donc de pair. Le vice moral dénonce d'abord une aberration intellectuelle, et ce dévoiement (à première vue imputable et circonscrit au domaine philosophique) s'inscrit plus largement encore dans une option auctoriale idéologique et politique. Ainsi, sous les apparences de l'atteinte aux bonnes mœurs et du scandale, l'épilogue du roman clot en réalité *le procès du livre*, symbole et instrument de domination et de conditionnement. A ce titre, le roman-magistère bourgétien rejoint la cohorte du roman de socialisation, défini par Denis Pernot comme le vecteur d'intégration du jeune bourgeois par la transmission romancée des valeurs dominantes. Au projet avoué de moralisation, l'auteur du *Disciple* développe une réflexion sur le livre et la lecture qui, par un scénario pathétique interposé, en constitue le substrat idéologique. La dialectique du maître et du disciple est donc *livresque*, non seulement parce que ses personnages ont affaire au livre (comme instrument de consécration paradoxale du mentor et outil d'instruction contradictoire du pupille), mais en raison du fait que la fiction de l'écrivain et du lecteur fait écho à un engagement critique auctorial qui, de manière spéculaire et alternative (redondante et protestataire), s'exprime dans une relation d'écriture-lecture d'ordre pragmatique et didactique passée entre Bourget-maître et son lecteur-disciple. Le thème du *mauvais livre* et de la *mauvaise lecture* sert ainsi la cause du récit d'édification, agréé par le courant post-décadent en quête de normes et de valeurs socialisatrices, de même qu'il permet à un romancier tel que Bourget d'intervenir à titre plus personnel dans le débat intellectuel contemporain. Aussi, la thématique du livre dans le roman est-elle au centre d'une *dialectique* complexe du dit et du non-dit, de l'alibi et de l'exhibition ; elle coordonne et confond la fiction et l'opinion, le mobile polémique et la posture pédagogique… En sa dimension diégétique, le discours du roman annexe donc à la relation de maîtrise le paradigme du *livre dangereux*, dont la menace dramatisée constitue un biais par lequel l'écrivain-pédagogue, caché derrière les apparences et les convenances d'une moralisation utile et altruiste, peut impunément articuler l'anathème d'une argumentation idéologique conduite dans l'esprit d'une censure partisane. La question du livre est ainsi redevable d'une stratégie auctoriale : accordée à une fiction magistro-discipulaire exemplaire et démonstrative, elle en infléchit la portée et en décuple les enjeux. Dès lors, l'*événement* imaginaire magistral rapporté par le roman est-il inséparable d'une *posture* magistrale, effective et préméditée par le romancier. Et c'est le livre – dont sont racontés les vices et les tares – qui réalise la

couture la plus pertinente entre l'univers axiologique du roman (donnée moralisatrice finalement secondaire) et la volonté prosélyte du romancier (en définitive première et prépondérante). La thématique *du livre et du mal* ainsi insufflée au cœur de la dialectique de maître à disciple distribue la pose magistrale du romancier lui-même dans la collusion problématique de trois rôles symboliques suivants : polémique, pédagogique et épistémologique.

Qu'un auteur en effet se positionne face à ses pairs et en opposition de vues, qu'il se penche sur la jeunesse des lycées républicains dans un geste d'apparence éducative et politiquement neutre, qu'il pense à l'éventualité ou au danger de l'adaptation pratique de savoirs systémiques, que fait-il d'autre, sinon se poser en *maître* ? N'est-il pas alors cet acteur de la vie intellectuelle, juge d'une génération au pouvoir, instituteur d'une génération à former, et expert en matière de vulgarisation culturelle ? Voici donc le romancier, affabulateur ordinaire, revêtu de l'autorité et de l'intelligence que confèrent triplement l'expertise, l'enseignement et la censure… A la fois immergé dans le débat d'idées et le surplombant, tour à tour membre actif de la pensée contemporaine et garant d'une voix supérieure, le romancier-mentor se réalise dans trois prérogatives magistrales : la fonction d'arbitrage le rend apte à statuer du bon et du mauvais en matière de pensée ; celle de guide l'impatronise auprès des profanes et des néophytes dans des compétences de monitorat et du tutorat ; celle du discernement le hisse à l'excellence d'une position d'où il sait articuler le savoir et la remise en question de ce dernier, incarnation parfaite de la réconciliation entre culture et conscience. C'est donc sur ce (très) haut pinacle, où trois crédibilités se confondent, que le maître, jugeant du livre symboliquement, campe (!).

4 La finalité d'un projet : sortir du magistère… ou sortir du livre

La problématique du livre, qui structure le déroulement narratif et accompagne l'évolution de la maîtrise en chacun des trois textes, éclaire aussi les finalités auxquelles les magistères bourgétien, barrésien et gidien conduisent leurs lecteurs respectifs. Principe structurant du récit et fil rouge didactique d'une leçon, la thématique du livre en effet est le *nœud* du roman-magistère. En lui se donnent rendez-vous, pour une confrontation contradictoire, les fictions imaginaires et exemplaires d'un type de lecture

réprouvé (Bourget), moqué (Barrès) ou repoussé (Gide) et, parallèlement, des conduites pédagogiques effectives d'un modèle de lecture substitutif, alternatif et correctif. Ce nœud, *gordien* par bien des côtés (… en raison de la complexité des dynamiques dialectiques qui le sous-tendent) sera dûment observé, analysé et *coupé* au cours de ses pages, de manière à élucider au mieux la manière dont chaque littérateur, au moyen d'une fiction et par le biais d'une leçon, coordonne le paradigme magistro-discipulaire à la donnée livresque. A cet égard, nous voudrions dire à présent les perspectives d'étude qui prendront en charge les *dénouements* du magistère. Dans la mesure où le livre réunit, oppose et élit dans le jeu d'un face à face critique une *histoire* et une *action* de maîtrise, deux dénouements (ici fictif, là pragmatique), aux statuts distincts mais d'objectif commun, semblent conclure les dimensions romanesque et discursive d'un discours biforme. C'est pourquoi l'on rendra compte des stratégies mises au service d'un rapport récit/discours et mobilisées pour justifier une clôture magistrale, nécessairement hybride mais cohérente.

4.1 Epilogues

Dans *l'Ennemi des lois*, un trio de protagonistes (André, Claire, Marina) est très vite constitué. Sur cette donnée inchangée jusqu'au dénouement, une triangulation magistrale se met en place. Son devenir se décompose en épisodes successifs : la conjugalité (le mariage de Claire et André prolonge la relation de maître à disciple inaugurée à Sainte Pélagie) ; l'adultère (qui d'André et Marina perpétue l'aspect initiatique de premières rencontres placées sous le signe de la féminité et de la séduction) ; la villégiature (d'un côté, le séjour en Bavière d'André et Claire poursuit en contrepoint l'enseignement politique naguère dispensé sur les réformateurs allemands par l'anarchiste écroué ; de l'autre, le séjour de Marina et André à Venise reconduit l'ambiance exotique et sensuelle étrennée au domicile de la princesse). Enfin, la communauté (la cohabitation des deux couples) scelle *in fine* le trio magistral dans une réécriture ironique du phalanstère fouriériste. L'épilogue donc est la résultante d'un *modus vivendi* érotico-magistral et le terme d'une trajectoire aux ajustements et aux compromis multiples qui construisent, de façon amusée, une relation à trois traversée par un imaginaire magistral revisité par la parodie.

Il en va autrement de l'aventure bourgétienne. La mise en contact des personnages s'y organise de manière spécifique. Les trois protagonistes (Sixte, Greslou, Charlotte)

sont répartis en deux *tandems magistraux* séparés (discrimination de composition) et successifs (discrimination temporelle) ; quant à leur évolution (discrimination de processus), elle est appréhendée dans l'alternance d'une lecture et d'une expérience : le moment-pivot au cours duquel Greslou met en pratique la psychologie sixtienne sur l'infortunée Charlotte suit une *lecture discipulaire* (celle de Robert s'abreuvant au système du philosophe) et précède une *lecture magistrale* (celle que Sixte effectue en prenant connaissance de la confession de son pupille). Ainsi, la narration organise le *basculement* des rôles magistro-discipulaires à partir d'une activité de lecture douée d'interchangeabilité. La substitution des figures ne se réalise que par le truchement de la chose lue (manuel doctrinal du maître, témoignage scripturaire du disciple). Dans un roman où on lit pour se perdre ou pour se trouver, la dynamique du livre est essentielle à l'évolution de la maîtrise. La clausule narrative qui métamorphose le mentor en lecteur de son propre lecteur bouleverse les polarités symboliques du *maître écrivant* et du *disciple lisant*. Ce faisant, elle prend l'allure d'une remontrance adressée à l'intellectuel (apte à exprimer une doctrine) associée au plaidoyer en faveur d'une jeunesse (qui par l'écriture ne sait exprimer qu'elle-même). Le retour à la lecture par où la maîtrise avait commencé est assorti d'une substitution de lecteur et d'une différenciation de contenu. En cela, il marque l'*inculpation* du maître. *Le Disciple* s'achève donc sur une configuration renouvelée et critique du rapport au livre propre au binôme magistro-discipulaire.

Les Nourritures terrestres décrit un lien de maîtrise d'oralité et… d'éternité. C'est dans la parole prépondérante et dans l'abolition du temps que la leçon gidienne élit en effet domicile. Dans ce cadre, les limites constitutives au Livre (bornes intellectuelles et limites matérielles) sont étrangères à une voix magistrale, prolixe et spontanée, litanique et infinie. Pourtant, l'allusion au livre est présente ; même si elle n'en réalise précisément pas la clôture, elle y occupe la fonction d'un argument : la référence du livre est l'envers décrié de la magistralité gidienne, le modèle réfuté d'une inculcation exclusivement livresque. Dans une ambiance ou conversationnelle ou soliloquée (dont on dira qu'elle est paradoxalement l'imitation et la reviviscence d'une littérature et d'une intertextualité *écrites*), le livre donc n'a pas sa place : en parler, c'est le destituer. Entre le *je* mentor et Nathanaël s'instaure un dialogue (au sens platonicien du mot) ; il promeut la parole immédiate et effusive et récuse l'écrit médité et figé. L'interaction de maître à disciple est réductible à une *interlocution* : elle campe sur un déni du livre auquel elle oppose le régime dialogique d'une parole toute-puissante et tout enseignante. Absent ou réprouvé, le livre est toujours intrus. C'est pourquoi le récit magistral le tiendra à distance jusqu'au

moment de l'*Envoi* où, à la faveur d'une ouverture extradiégétique, il réapparaît objet et cible d'un enseignement critique et contradictoire…

4.2 Le dernier maître

Le terme « dialectique » rappelle l'existence d'un double mouvement, celui d'une confrontation et celui d'un dépassement. Le premier réunit et le second sépare l'un et l'autre protagonistes engagés dans un processus de *conjonction-disjonction*. Celui-ci opère d'abord une mise en facteur commun : c'est l'étape de l'indivision magistrale. L'entité maître-disciple constitue alors sur le plan de la fiction un groupe homogène et stable. Cette association présente des caractéristiques de cohésion et de coalescence doublement interprétables : comme éléments d'hétéronomie positive ou marqueurs de hiérarchie négative, selon que l'observateur se place « à l'intérieur » du duo maître-disciple, en position d'approbation, ou « à l'extérieur », selon une perspective de contestation. L'appariement magistral n'est pas sa propre fin, et le roman-magistère lui assignant une finalité apologétique ou destitutive en use comme d'une métaphore, dont la clef se situe au terme du récit romanesque.

Le démembrement du lien associatif (l'autonomie du disciple et du maître rendue à leur individualité) caractérise l'épilogue gidien. L'*Envoi* qui lui succède déclare la fin de la maîtrise et la caducité du livre. Nathanaël est donc libéré d'un mode de connaissance du monde devenu inutile et importun (mais que, d'une manière contradictoire et problématique, le mentor n'a pas enseigné) : il faut *jeter* le livre et, ainsi exonéré du joug de maîtrise, expérimenter le monde et soi-même, sans tuteur ni tutelle, dans le souvenir du magistère… ou même (l'*Envoi* y invite) sa possible remise en cause.

Bourget et Barrès aussi proposent un dénouement de maîtrise qui est aboutissement d'un processus et dépassement d'une dualité.

Dans *Le Disciple*, la relation Greslou-Sixte suscite sa propre négation, inscrite dans les confidences et les aveux de Robert. Nous montrerons que ce texte important (il occupe en outre la moitié du roman) est l'expression non seulement explicative, mais plus encore *terminale et résolutive* de Bourget aux problèmes de la maîtrise qu'il s'est proposé d'étudier. L'épistolarité transforme le disciple en écrivain, le maître en lecteur : l'ex-étudiant se met à produire un texte dont l'ex-philosophe devient le destinataire contraint en position d'intellectuel accusé. La relation de lecture-écriture, en s'inversant, recompose une relation bilatérale sur la base d'un donné plus affectif qui n'est que le

déguisement romanesque d'une dénonciation idéologique. *L'autoportrait du disciple*, significativement lesté de son canevas chronologique, de sa couleur émotionnelle et de sa visée à la fois confidentielle et exemplaire, n'est rien d'autre en effet que la *critique du maître*. Dans cette perspective, l'épilogue aura pour mission de montrer au lecteur un *mauvais maître repenti,* mais dont l'expiation aura été étroitement liée à la *lecture* d'un *texte discipulaire*.

Le terme de la dialectique mis en place dans le récit barrésien offre un épilogue des plus curieux, mais dont l'intelligence s'éclaire si on le relie (et le relit) à la lumière de l'option parodique qui nourrit *L'Ennemi des lois*. Il cristallise en quelques lignes situées à quelques alineas du point final du roman. A Marina qui l'interroge au sujet de l'éducation de leurs futurs enfants, le maître de conférences gravement répond : « […] ce n'est pas moi qui les enseignerai ; c'est Velu II ». Et l'instance narrative d'ajouter : « Déclaration essentielle ! Nul ne doit être un *maître*[69]*,* sinon celui qui ne parle pas. » Provocation d'amuseur ou profession de foi magistrale ?

Le chien est élevé à la dignité du maître (à penser…), plus précisément aux fonctions éducatives et préceptorales. On remarquera que l'*intronisateur* du maître canin n'est autre que le maître humain déchu : le mentor détrôné est donc le seul habilité à désigner son successeur… Mais la passation de pouvoir qui s'organise en vertu de la parole performative d'André Maltère n'est peut-être pas le plus important. Velu II ou « celui qui ne parle » (selon une périphrase emblématiquement martelée depuis le début du roman) n'est pas l'exact héritier de Maltère. Certes, il lui succède selon le bon vouloir de son devancier. Pourtant, cette apparente et extravagante *continuité* magistrale dissimule peut-être une *fracture* et une *conversion* essentielles.

Le nouveau maître ne parle pas et cette inaptitude, paradoxale puisqu'il s'agit de qualifier les compétences de celui qui enseigne, est contradictoirement ce qui le rend apte à assumer auprès de jeunes enfants (eux-mêmes dépourvus de langage parlé selon la vérité étymologique) un rôle de formation et d'éducation, sans doute même de modèle et d'exemple. Allégation parodique ou affirmation sérieuse ? La suite du texte, opportunément, précise la « déclaration essentielle » : « Mais le parleur, je veux dire celui qui a des opinions, qu'il se garde bien d'enseigner et s'en tienne à renseigner qui l'interroge[70] ». Voici le lecteur barrésien *in extremis* rattrapé par le sens commun… et éclairé : la formulation évidemment irrecevable du protagoniste confinait à la facétie (qui

[69] *L'Ennemi des lois*, *op. cit.*, p. 328 (c'est nous qui soulignons).
[70] *Ibid.*, p. 328.

est une forme tolérée de l'absurde), et l'heureuse intervention du narrateur arrive à propos. *Former* n'est pas *informer*. Quiconque est soumis à la tyrannie des opinions ne peut atteindre quelque vérité que ce soit et, par conséquent, est incapable d'enseigner quoi que ce soit. C'est à partir de cette mise au point des plus nettes que nous proposerons une lecture de la façon pourtant mi-ludique et mi-grave dont la dialectique de maîtrise barrésienne interroge la légitimité des maîtres à penser par la métaphore de l'animal silencieux.

Malédiction-subversion-réfutation. C'est sur ce flil rouge que les trois paradigmes magistraux incarnés et énoncés par Bourget, Barrès et Gide situent successivement la question du livre qu'ils coordonnent aux dialectiques diégétiques et extradiégétiques de la maîtise. En une décennie, cette trajectoire réalise un virage imaginaire qui affecte le rôle du romancier-pédagogue des dimensions consécutives de la responsabilité et de l'orginalité. Nous montrerons qu'à partir de cette évolution désormais bien connue[71], notre corpus peut se lire comme la façon dont une magistralité romanesque (incluse dans le récit et indexée au paratexte du roman) s'apprprie le thème du livre – d'abord maudit, ensuite moqué, enfin destitué – et, ce faisant, exemplifie les formes variées d'un *roman-magistère* construit sur la double articulation d'un récit et d'un discours, d'une pédagogie et d'une idéologie, et pour lequel l'interrogation sur le livre constitue un sujet de roman, un argument magistral et un enjeu littéraire.

LE DISCIPLE

La définition de Suleiman a donc « du plomb dans l'aile » !

LE MAITRE

Plait-il ?

LE DISCIPLE

[71] Pierre CITTI, *Contre la décadence, op. cit.*

A lire votre « introduction », j'avais cru comprendre que vous situiez votre corpus comme l'expression fin de siècle du roman à thèse.

LE MAITRE

En effet.

LE DISCIPLE

Plus précisément au moment où, pour sortir de la Décadence, ce dernier réhabilitant un discours sur les valeurs prend l'apparence d'une pédagogie morale, et mute alors en un instrument normatif qui transforme la fiction en un catéchunénat.

LE MAITRE

C'est effectivement ce que j'ai écrit.

LE DISCIPLE

Or, je lis que le roman à thèse se définit comme un « dire-vrai »[72]*. Cette définition me semble peu appropriée aux projets d'écriture de Bourget, Barrès et Gide et même, dirais-je, de plus en plus éloignée à mesure que l'on passe du Disciple à L'Ennemi des lois, at aux Nourritures terrestres..*

LE MAITRE

Oui. Le décalage que vous signalez entre la définition canonique et l'approche que je propose de mon corpus est compréhensible, et justifié. Il ne fait d'ailleurs que souligner la différence qui s'éclairera dans la suite de ce travail entre thèse et magistère. A ce titre, la question du livre, parce qu'lle traverse la dialectique de maîtrise, est le point essentiel de cette divergence. En effet, la mise en scène d'une activité de lecture et la mise en route d'un mode de lecture interrogent elles aussi un « qu'est ce que lire le roman ? » ou, plus généralement, « qu'est ce que lire la littérature ? », point de départ de l'analyse de Susan Suleiman auquel elles donnent pourtant une réponse parallèle.

LE DISCIPLE

Précisez ce qui sépare, selon vous, cette ligne romanesque de l'autre…

LE MAITRE

Le roman-magistère et la problématique du livre décrite en fiction et en pragmatique réalise un pacte de lecture en imitation et en

[72] « Le roman à thèse […] propose des certitudes et *se* propose comme un « dire-vrai » non problématique […] ». Susan Rubin SULEIMAN, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 285.

contradiction avec celui qu'institue, sous la contrainte, le roman à thèse ordinaire. En effet, parler du livre, c'est parler de ceux qui les font et de ceux qui les lisent. L'écrivain et la société, (le romancier et le public, si vous préférez) sont donc des thèmes abordés qui définissent de façon originale le roman-magistère, ainsi écrit aux confins du roman à thèse comme un contre-chant tantôt harmonisé, tantôt désaccordé au chant premier de ce roman.

LE DISCIPLE

Après ces ultimes indications, ne croyez-vous pas venu le moment d'entrer enfin dans le vif du sujet ?

LE MAITRE

J'allais vous en prier.

DEUXIEME SECTION

LA DIALECTIQUE DE MAITRISE DANS *LE DISCIPLE*

MAGISTERE PREFACIEL, MAGISTERE FICTIONNEL

Disciple […] marque l'adhésion aux principes, aux sentiments d'un maître, soit qu'on l'ait entendu lui-même, ce qui suppose toujours écolier ou élève, soit qu'on en ait connu l'opinion et les pensées *que par écrit* ou par tradition. (B. LAFAYE, *Dictionnaire des synonymes*, Hachette, 1869)

L'action du maître sur l'élève, du *livre* sur le *lecteur*, c'es le point sur lequel [Bourget] a le plus souvent insisté depuis qu'il écrit. (M. MANSUY, *Un moderne : Paul Bourget*, Les Belles Lettres, 1960).

Comment d'un même geste auctorial et magistral écrire un "roman" et faire lire un "magistère"?

A cette question qui touche une écriture et une lecture particulières au roman, Bourget en 1889 eût pu répondre : "par une édification" ; en 93 Barrès donnant L'Ennemi des lois : "par la mystification" ; quatre ans après Gide des Nouriitures terrestres aurait quant à lui sans doute déclaré : "par une réfutation"...

Les deux chapitres qui vont suivre s'appliquent à développer la solution bourgétienne. La moralisation du roman conduite par l'auteur du Disciple l'amène à préfacer et raconter une fiction d'instruction et d'inculation, qu'il dédie d'abord et destine ensuite à la jeunesse de France, allucutaire suffisamment large pour incarner commodément dans la logique d'une stratégie magistrale éprouvée, un destinataire discipulaire aux identités flottantes et mobiles... Précisons en présentation de nos études - celle de la dédicace et celle du chapitre d'ouverture du roman - quelques préalables.

Le premier rappelle la difficulté d'affirmer une vocation morale lorsqu'on écrit des romans. Le romancier qui écoute cette voix aura à affronter, isolément ou non, le soupçon d'hypocrisie, la mise à l'indexdes confrères pouconnivence avec le pouvoir, l'opprobe lié à une écriture de fiction sujette d'une doxa et autoritaire à l'encontre du lecteur (à la fois vassale et répressive), l'accusation d'user de facilité et (enfin peut-être) celle de la partialité idéologique, du détournement de l'imaginaire et de la manipulation de son lectorat!

A cette pierre d'achoppement qui à la fin du XIXème siècle place effectivement dans une tension problématique un romanesque, un républicanisme et un moralisme, s'ajoutent les ambiguïtés propres au roman choisi par Bourget (roman psychologique ou moraliste, de l'intériorité de l'âme ou de conformité à la morale ; roman des autres ou roman du moi?) comme support fictionnel (dédicace et narration comprises) d'un magistère qui, à y regarder de près, excède le cadre d'une campagne de moralisation pour s'engager dans une équipée au prosélytisme autrement élargi.

Enfin, l'option qui parie l'alliance harmonieuse entre imaginaire et morale, Bourget la met au service d'une réflexion critique centrée sur la mission socialisatrice de l'écrivain contemporain et le rôle des intellectuels (momément de certains philosophes), orientation pédagogico-idéologique qui prend vite l'allure d'un réquisitoire et d'un appel, dont on dira ici l'arrière-plan, l'intelligence et l'enjeu.

Platon distinguait trois formes de "paideïa", toutes exercées par des spécialistes de l'éducation, au titre de métiers dûment reconnus et qui correspondaient à des demandes sociales spécifiques et audibles. C'est ainsi qu'à côté de l'enseignement du langage destiné à l'homme politique et l'avocat, coexistaient l'école du savoir encyclopédique administrée par Hippias d'Elis, et la formation du bon citoyen (formé au Bien de la cité) dont Protagoras était le maître. Dans son Ménon, Platon revient sur cette question pour signaler l'impossibilité d'exécution de toute "paideïa" dans un monde qui serait corrompu : faute de "moïra", cette chance de moralité, la société n'est plus éductable... La pose pédagogique et morale du *Disciple*, qui se déclare dans la préface du roman et irrigue l'ensemble de la fiction, participe d'un discours moral et civique adressé à la jeunesse française fin de siècle, et Bourget en 1889 pourrait donc aisément prendre place parmi les nombreux successeurs et disciples du maître sophiste Protagoras.

Mais cette place toujours fut délicate à tenir, tantôt honorée, tantôt contestée, tant le mariage de la morale et de la littérature à suscité d'applaudissements (en général émanant des littérateurs eux-mêmes engagés dans ce métissage de l'esthétisme et de l'utilisarisme) et de commentaires critiques, souvent sarcastiques et goguenards. C'est ainsi qu'au mitan du siècle par exemple - Bourget naissait à la vie -, Baudelaire prend pour cible les "écrivains dits vertueux", dénonce leur "fièvre de missionnaires" qui, qu'elle vienne de "l'école bourgeoise" ou de "l'école socialiste" ravale l'art du roman à une "question de propagande" et le théâtre de boulevard à "un prêche perpétuel". Un moment de cette diatribe a particulièrement retenu notre attention : Baudelaire y associe le débat de la morale et de l'art à la question de l'autonomie du lecteur (considéré comme un mineur à moraliser et chaperonné par un romancier-mentor) et brocarde par ailleurs une littérature de jeunesse médiocre et manichéenne qu'inspire un moralisme simpliste et trompeur...

> En effet, il faut peindre les vices tels qu'ils sont, ou ne pas les voir. Et si le lecteur ne porte pas en lui un guide philosophique et religieux qui l'accompagne dans la lecture du livre, tant pis pour lui.
> J'ai un ami qui m'a plusieurs années tympanisé les oreilles de Berquin. Voilà un écrivain. Berquin ! un auteur charmant, bon, consolant, faisant le bien, un grand écrivain ! Ayant eu, enfant, le bonheur ou le malheur de ne lire que de gros livres d'homme, je ne le connaissais pas. Un jour que j'avais le cerveau embarbouillé de ce problème à la mode : la morale dans l'art, la providence des écrivains me mit sous la main un volume de Berquin. Tout d'abord je vis que les enfants y parlaient comme de grandes personnes, comme des livres, et qu'ils moralisent leurs parents. Voilà un art faux, me dis-je. Mais voilà qu'en poursuivant je m'aperçus que le sagesse y était incessamment abreuvée de sucreries, la méchanceté invariablement ridiculisée par le châtiment. Si vous êtes sage, vous aurez du *nanan*, telle est la base de cette morale. La vertu est

> la condition SINE QUA NON du succès. C'est à douter si Berquin était chrétien. Voilà, pour le coup, me dis-je, un art pernicieux. Car l'élève de Berquin, entrant dans le monde, fera bien vite la réciproque : le succès est la condition SINE QUA NON de la vertu. D'ailleurs, l'étiquette du crime heureux le trompera, et, les préceptes du maître aidant, il ira s'installer à l'auberge du vice, croyant loger à l'enseigne de la morale.[73]

La mauvaise littérature vertueuse (mauvaise *parce que* vertueuse) taquinée par Baudelaire, celle dont le contenu fictionnel est simplificateur et la construction du lecteur dirigiste, anticipe effectivement les limites d'un certain *roman de socialisation* des années 1890, programmé comme un instrument d'instruction sociale à destination d'une jeunesse infantilisée.

Une autre attaque, plus directe parce que contemporain du *Disciple* et plus frontale : parce qu'elle s'exerce aux dépens du romancier même, remet en cause un des principes éthiques hautement prônés par la dédicace (et sur lequel nous reviendrons amplement) : l'esprit de sérieux et le souci de morale si chers à Bourget. Jules Lemaître réagit ici aux *Etudes anglaises* (1888) et raille l'anglomanie de son auteur en la réduisant à au plaisir d'une satisfaction toute d'égoïsme et de complaisance envers soi-même…

> Je confesse qu'au fond, ce que j'oppose là aux belles curiosités sentimentales et intellectuelles de M. Paul Bourget, ce n'est qu'un instinct, un instinct très humble et très « peuple ». Mais c'est dans ces instincts-là que disent les grandes énergies humaines. S'il faut tout dire, cet attachement étroit et aveugle à la terre natale, cette incuriosité de paysan, me font considérer avec un peu d'étonnement l'extraordinaire prédilection de M. Paul Bourget pour les Anglais. Décidément, il les aime trop. Oh ! je m'explique très bien cette tendresse. M. Paul Bourget est pris à la fois par ce qu'il y a de plus noble en lui – et, si j'ose dire, d'un peu frivole. il aime comme le peuple le plus *sérieux* d'allure, le plus préoccupé de morale, – et aussi celui qui a le plus complètement réaliser son rêve de la vie élégante et riche.[74]

En 1946, la librairie Arthème Fayard de la rue du Saint-Gothard publie le *Disciple* qu'elle fait précéder d'une introduction fort suggestive[75] pour son approche du roman moral. Son signataire Théodore de Wyzewa est un musicologue français d'origine polonaise (n é en 1862 comme le « jeune homme » visé par la dédicace du roman), et son texte qui remonte à 1910 est un panégyrique et une palinodie. Se faisant l'interprète des hommes de lettres de sa génération (celle de Barrès aussi, de dix ans plus jeune), Wyzewa célèbre les mille talents du critique, du prosateur et du poète de Bourget, avant de

[73] Charles BAUDELAIRE, *L'art Romantique*, Paris, Michel Lévy, 1869, article paru dans *La Semaine théâtrale* du 27 novembre 1851.
[74] Jules LEMAÎTRE, *Les Contemporains Etudes et portraits littéraires*, Quatrième série, Paris, Librairie H. Lecène et H. Oudin, 1889, p.298-299.
[75] Celle-là même à laquelle Jean Borie fait allusion dans son « Esquisse d'une étude littéraire et idéologique du *Disciple* de Paul Bourget » *in* Avez-vous lu Paul Bourget ?, Dijon, Edition Universitaires de Djon, « Ecritures »,2007, p.[9].

s'expliquer sur le succès du *Disciple* auprès des esprits de son âge. Cet aspect du texte révèle comment une sensibilité d'époque hostile au naturalisme (auquel elle reproche le manque de raffinement et le trop peu d'attention portée aux mouvements intérieurs de l'âme), adepte de la doctrine de « l'art pour l'art « (« La première, l'unique vérité ») et prévenue contre toute *déviation* moralisatrice appliquée au champ du romanesque, en vient, pourtant, à reconnaître le prix et les mérites du roman de Bourget.

> […] nous ne souffrions pas que l'artiste, et en particulier l'homme de lettres, eût jamais à se préoccuper de la portée morale de son œuvre ni de ses conséquences dans la vie pratique. […] Nous estimions que le seul devoir du philosophe et du poète, de l'auteur dramatique et du romancier, était de tâcher à exprimer pleinement ses idées, ses sentiments, les résultats de son observation ou de sa fantaisie, sans se troubler des vaines et stupides alarmes de l'aveugle troupeau des « moralistes » de toute provenance et de tout habit[76].

Le texte développe ensuite la « surprise » occasionnée par le thème (le penseur irresponsable) et la thèse (l'inculpation morale de ce dernier) qui constituent les lignes de force du *Disciple*.

> Or, voici que dans l'été 1889, précisément au lendemain de sa piquante physiologie de l'Amour Moderne, M. Bourget nous donnait un roman qui, sans l'ombre de réserve, se mettait au service d'une doctrine « morale » et proclamait ouvertement l'étroite liaison intime de la vie de l'esprit et de la vie réelle, un roman où le philosophe, l'artiste, étaient solennellement accusés d'exercer une action pernicieuse sur de jeunes cerveaux, un roman où ces êtres que nous supposions d'une race surnaturelle étaient solennellement déclarés responsables de toute mauvaise action commise, — à leur insu — sous l'inspiration de l'une de leurs idées ou de l'un de leurs rêves ![77]

Il en montre ensuite la singularité (l'aspect insolite et décalé) qui en a retardé la juste appréciation ; c'est situer l'ouvrage bourgétien au milieu de ses *rivaux* à travers trois représentants du dilettantisme, du scepticisme et du mysticisme, évidemment peu enclin au catéchisme de leurs lecteurs…

> Le fait est que, se produisant à cette date, — qui était aussi, sauf erreur, celle de l'Homme Libre de M. Barrès et de la Thaïs de M. Anatole France, celle des premières études française sur la personne et l'œuvre du créateur de Zarathoustra, — le magnifique roman qu'on va lire a été un phénomène infiniment imprévu et curieux de notre histoire littéraire. Nous étions si loin de la thèse qu'il affirmait, si mal préparés à l'entendre, — et à l'entendre de l'élégante voix de poète et d'artiste qui nous la criait, — que je crois bien que nous n'en avons pas aperçu tout de suite l'éminente portée ; et peut-être n'y a-t-il pas jusqu'à l'auteur du Disciple, qui, d'abord, ne se soit trouvé hors d'état de l'apercevoir, ou tout au moins de deviner combien peu de temps s'écoulerait avant que, sous l'influence d'un travail secret, issu en partie de ce roman même une révolution profonde s'accomplît aussi bien dans ses propres croyances esthétiques et philosophiques que dans celles de l'immense majorité des lecteurs français ?[78]

La rétractation se termine par une profession de foi symétrique et contradictoire, celle de 1910 et de la maturité (…), qui fourfend les valeurs du passé,

[76] Théodore de WYZEWA, Introduction au *Disciple*, Paris, Arthème-Fayard, 1946, p.VII.
[77] *Ibid*., p.VIII.
[78] *Ibid.*, p.IX.

paraphrase (presqu'outrancièrement) la voix de Bourget et tire un trait définitif et vigoureux sur les errances de la décadence :

> Et qui donc s'attendrait encore, désormais, à mettre en doute l'énorme part qui revient au roman, au théâtre, à toute notre littérature de ce dernier, demi-siècle, dans la brusque déchéance des vénérables notions séculaires de l'honneur et de la dignité individuelle, dans la rupture à peu près totale des antiques liens familiaux, pour ne rien dire de la diffusion universelle de cette incrédulité quasi animale qui, enlevant aux âmes la foi religieuse sans lui substituer aucune autre croyance, les vide en même temps de toute chaleur comme de tout espoir. Ah ! l'aveugle et stupide troupeau que nous étions, lorsqu'il y a vingt ans nous applaudissions aux faciles « rosseries » du Théâtre-Libre, lorsque nous nous divertissions des audaces « super-humaines » de nos maîtres d'alors, sans songer que bientôt des fils nous naîtraient, qui puiseraient dans ces amusants paradoxes, respirés dès l'enfance, des germes pernicieux d'abrutissement et de dépravation[79] !

Morale et littérature ont souvent cohabité et leur alliance a tantôt été perçue comme une collusion indigne de l'art, tantôt comme un appariement utilie à la société. Le Disciple s'inscrit dans une période fin de siècle de socialisation du lecteur et de responsabilisation du romancier qui favorise donc l'épanouissement d'un magistère véhiculé par le roman. La dialectique de maîtrise à dimension extradiégétique ou diégétique bénéficie ainsi d'un regain d'intérêt contemporain d'un riposte à la décadence. Son discours préfaciel ou narratif toujours contestable dans ses intentions comme dans ses formes reste donc marqué par la *nécessité idéologique* de s'auto-légitimer, et c'est au procédé de ce faire-valoir, « obsession » caractéristique de toute littérature didactique, que nous consacrerons unen part importante des pages qui vont suivre.

A quel *type de roman* Bourget entend-il donc faire servir la cause de la défense morale ? Le littérateur s'en est expliqué dans les préfaces de *La Terre Promise* (1892) et *d'Un Scrupule* (1893) qui, légèrement postérieures au *Disciple*, n'en fournissent pas moins la ligne d'horizon et le cadre d'une écriture romanesque psychologique et morale. Dans le premier des deux avant-textes, Bourget déclare son attachement au *roman d'analyse* voué à l'étude de l'âme humaine ; un peu plus loin, il l'oppose au *roman de mœurs* propre à la peinture sociale.

> J'ai adopté, une fois de plus, pour traiter ce problème, cette forme de roman très ancienne dans la tradition française que nos pères appelaient le roman d'analyse, d'un terme très simple, très clair et très exact, auquel les contemporains ont substitué le nom beaucoup plus pédantesque et assez équivoque de psychologique. Je dis équivoque, — car cette appellation semble revendiquer l'étude de l'âme humaine au nom d'une école spéciale, tandis que cette étude est commune à la littérature tout entière que M. Taine a si profondément définie : une psychologie vivante. […] Cette forme d'art restreinte [est] efficace quand elle est dirigée par des mains ingénieuses pour reproduire les mille tragédies taciturnes et secrètes du cœur, pour étudier la génèse, l'éclosion et la décadence de certains sentiments inexprimés, pour reconnaître et poru raconter les situations

[79] *Ibid.*, p.X.

> d'exception, les caractères singuliers enfin tout un détail, inatteignable par le roman de mœurs lequel doit, pour rester fidèle à son rôle, éviter précisément ce domaine de la nuance et poursuivre le type à travers les individualités, les vastes lois d'ensemble à travers les faits particuliers. Ce dernier roman est à l'autre ce que la fresque est au portrait.

Le second texte donné l'année suivante complète l'idée du portrait appliqué au roman d'analyse en lui assignant une dimension supplémentaire d'autofiction, tandis que le livre dans son ensemble apparaît désormais comme un élément de discours mis en circulation entre les polarités triangulaires de l'auteur, du personnage et du destinataire Le roman dès lors est habilité à publier une amité à travers la restitution d'un journal intime et l'évocation d'un personnage réel (François Vernantes) Par ce biais, l'auteur confesse une maladie morale cette fois toute personnelle (« l'hamlétisme sentimental ») dont il justifie l'évocation par sa similitude avec celle du diariste disparu. Enfin, l'ensemble de l'ouvrage est dédié à un destinataire choisi (Barrès) ; objet partagé au sein d'un trio d'amis (Vernantes, Bourget, Barrès), le récit cumule de ce fait les fonctions symboliques du mémorial, de l'intercession et de la protestation d'amitié. Un tel roman d'analyse poursuit donc des objectifs collateraux comme la médicalisation de certains états de l'âme, la moralisation de l'approche clinique (l'hamlétisme vélléitaire, inconstant et vaguement grisant stigmatise l'esprit de décadence si bien que la nosographie tourne vite au plaidoyer idéologique) et l'identification en miroir de trois personnalités (le romancier, le personnage, le lecteur) rassemblées autour d'un « roman » dont le matériau transite de l'une à l'autre et successivement comme dépôt, translittération et don.

De la fresque au portrait et du portrait au miroir, le roman d'analyse bourgélien quitte ainsi les basses eaux de naturalisme (son regard social, sa focale panoramique) pour se mettre à l'écoute de l'individu et songer à une écriture du moi. Ce changement d'échelle est propice à l'émergence de la relation de maîtrise ; il entraîne un resserrement du personnel romanesque sur deux principaux acteurs estampillés *disciple* et *maître* ; de ce fait, il permet d'incarner commodérment deux thèses[80] opposées, dans l'esprit d'un récit d'éducation et d'édification ; il favorise enfin à la frontière de la fiction et du réel un rapport de romancier / lecteur (de *connivence* transgénérationnelle, de *relais* idéologique, etc…) présenté comme le redoublement pragmatique d'un lien magistral.

[80] « La littérature est certes […] une chronique, pour emprunter une expression habituelle à Stendhal et à Mérimée, mais c'est une chronique à idées », *in Paul Bourget*, Francis CARCO, Paris, Librairie Félix Alcan, « les quarante, fauteuil XXXIII », 1932, « pages inédites », p.69.

Michel Mansuy a rappelé les circonstances qui entourent la conception puis l'écriture du *Disciple*[81]. Il rappelle à ce titre l'affaire Chambige[82] dont il souligne l'importance que Bourget y trouve : l'enjeu philosophique et moral lié à la question générale du livre et de la lecture…

Bourget connaissait bien le meurtrier et celui-ci, étudiant à Paris, était venu plusieurs fois chez lui pour lui soumettre des projets d'articles ou de nouvelles. Juriste, il s'intéresserait moins au droit qu'à la philosophie, à la science des âmes, à la littérature, et il considérait Bourget comme l'un de ses maîtres. Il méditait des romans psychologiques dont il lisait des fragments le soir, dans sa chambre à ses intimes. […] dans les derniers jours de septembre, Bourget voit le cas de Chambige d'un œil tout nouveau parce que l'idée lui vient d'en tirer un roman. Ce crime pose en effet un problème tragique et passionnant à discuter : comment la littérature peut-elle armer le bras de ses fanatiques ? Car si le jeune homme a tiré, c'est qu'elle lui a brouillé l'esprit […] Et puis, cette affaire lui tient à cœur parce qu'il s'y croit un peu mêlé ; comme beaucoup de gens, il craint d'y trouver la preuve que les écrivains à la mode ont contribué à fausser l'esprit de la jeunesse[83]. Voilé pourquoi notre chapitre « L'avènement d'un disciple répudié » s'attardera sur la rencontre entre le jeune lycéen Robert Greslou et le philosophe phénoméniste Adrien Sixte (chapitre premier du Disciple), triplement intéressant comme la recomposition romancée d'un fait vrai et advenu à l'auteur, la mise en scène d'un face à face entre un intellectuel et son lecteur qui tourne au fiasco magistral, enfin comme un épisode à valeur critique et didactique : Chambige est l'intellectuel dépravé que Bourget veut disqualifier aux yeux d'une certaine jeunesse trop portée à l'admirer… il est aussi ce lecteur abusé qu'un mauvais maître n'a su ni écouter ni comprendre. La dialectique de maîtrise en œuvre dans le roman a donc partie fiée avec un *mea culpa* auctorial qui ne le cède pourtant point avec une admonestation adressée aux tenants de la décadence[84], une

[81] Michel MANSUY, *Un moderne : Paul Bourget, De l'enfance au « Disciple »*, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p.481-492.

[82] « On connaît ce drame célèbre qui éclate le 5 janvier 1888. Ce jour-là, Henri Chambige, un étudiant en droit de vingt-deux ans est découvert inanimé dans une villa de Sidi-Mabrouk, près de Constantine. Deux balles lui ont déchiré la joue. Près de lui, une femme de trente ans gît sur le divan, la tampe trouée par plusieurs coups de revolver : c'est Mme Grille, l'épouse d'un inspecteur principal de l'Est Algérien et la mère de deux fillettes. La malheureuse a succombé mais Chambige peut être ranimé. Inculpé d'assassinat,il déclare que Mme Grille et lui ont voulu en finir avec la vie. Il l'a donc tuée de sa main et a lui-même tenté de se suicider ». *Ibid.*, p.482.

[83] *Ibid.*, p.482-483-484.

[84] « [Les] ouvrages [de Bourget] ont tout particulièrement contribué à faire naître le mouvement décadent aux environs de 1884. […] Mais le tableau désespérant que Bourget a fait de sa génération provoque aussi de vives réactions par mi les hommes d'âge mûr, les démocrates, ceux qui croient au Progrès, ceux qui ont, comme Vogüé, des forces à consacrer aux nobles causes. Surtout à partir de *Cruelle Enigme*, on reproche à l'écrivain d'avoir répandu la contagion de sa tristesse, on le presse de guérir, un mal qu'il est censé avoir

réflexion conduite sur la responsabilité de l'écrivain (le pouvoir du livre sacralisé et la vulnérabilité du lecteur jeune), un procès d'inculpation qiu de part et d'autre du livre, met en perspective d'un côté un type de lecture aliénante, irrationnelle et jusqu'au boutiste (celle qui métamorphose le *lecteur* en *disciple* et pprenti-sorcier), de l'ature, une forme de pensée relativiste, sceptique et amorale (celle qui pervertit l'intellectuel en influenceur, mauvais maître et corrupteur de la jeunesse).

Lorsque Denis Pernot étudie la relation que, en romancier mondain ou critique des *Essais,* Bourget s'est longuement entretenu avec la jeunesse, il en reconstitue la trajectoire où s'articulent deux périodes successives mais distinctes. Avant *Le Disciple* (et depuis « Au quartier Latin » publié dans *Le Parlement* le 11 mars 1880), c'est en sociologue et psychologue (observateur et thérapeute) que Bourget dit se préoccuper de la jeunesse, jeunesse lettrée et jeunesse parisienne, gangrénée par le pessimisme qui affecte alors l'ensemble de la société. Avec *Le Disciple*, cette première posture de l'observateur attentif, attentionné mais finalement distancié, cède le pas à celle d'un aîné sourcilleux, inquiet, et qui s'essaye à la pose de « l'honnête homme de Lettres ». C'est que l'affaire Chambige (dont on sait que le roman bourgétien s'inspire) a suscité maints applaudissements, notamment ceux de l'ami et cadet Barrès qui cette même année 1889 publie *Un Homme Libre*…

> Datée du 5 juin 1889, la préface du *Disciple* se livre ainsi à une opération de transfert de responsabilité qui tient compte des réactions suscitées par l'affaire Chambige et qui s'inscrit dans la filiation des chroniques qu'il a consacrées à la jeunesse. Adressée à un « jeune homme » semblable à l'adolescent lettré de l'avant-propos des *Essais* et aux membres de la nouvelle génération évoqués dans ses articles, elle le transforme en lecteur des premiers volumes du *Culte du moi*. Si Bourget y évoque *Un homme libre* (1889), il y pense aussi à *Sous l'œil des Barbares*, qui s'ouvre surun chapitre intitulé « Avec ses livres », et aux articles où Barrès, interprète compréhensif de la « sensibilité » de Chambige, le montre comme un jeune homme que la lecture de ses propres œuvres aurait aidé à cultiver son moi et détourné du crime[85].

Aussi, le discours à la jeunesse dépasse-t-il ce qu'il dit en surface. La sollicitude du mentor en aîné bienveillant (à l'occasion, virulent avocat commis à la portection d'une génération manipulée…) relève aussi d'une construction d'identité, de

provoqué. Ainsi, en 1885, un long débat s'engage autour du pessimisme : c'est un examen de conscience collectif qui prépare un sursaut d'énergie. Bourget se défend contre ses accusateurs, mais il comprend qu'il faut les satisfaire ; il convient surtout de répondre à des besoins qu'ili sent grandir. Car on veut maintenant sortir du désespoir où l'on s'englue, on crie haro sur tout ce qui passe pour l'avoir provoqué, la Science, le naturalisme. G. Eliot, Tourguéniev, Dostoïewski, Tolstoï, le Roman russe trouve en France d'innombrables lecteurs qui s'attendrissent, qui veulent croire, qui de nouveau regardent vers le Crucifié. Le patriotisme renaît, beaucoup de jeunescitoyens sont prêts à servir une France qui a retrouvé sa vigueur. Bourget se met donc à la recherche d'une thérapeutique propre à satisfaire ces aspirations, à faciliter le retour vers l'équilibre. Elaboration lente dont les étapes sont *Crime d'Amour*, *Mensonges* (*Ibid.*, p.519).

[85] Denis PERNOT, « Paul Bourget, observateur de la jeunesse (1880-1889) » dans *Avez-vous lu Bourget ?* Marie-Ange FOUGERE et Daniel SANGSUE (éd.), Dijon, Editions Universitaires de Dijon, « Ecritures », 2007, p.105.

légitimité et d'autorité. Le thème de *l'adolescent qui lit mal* est le faire-valoir et l'alibi du romancier qui s'identifie et se gratifie *maître à penser*.

Dans *L'institution de la littérature*, essai de sociologie littéraire paru en 1978, Jacques Dubois analyse la littérature comme une institution, c'est-à-dire une « organisation autonome », un « sytstème socialisateur » et un « appareil idéologique[86] ». Cette approche a profondément marqué les esprits parce qu'elle sapait les murs d'enceinte (mythiques) dont on croyait jusque-là les Belles Lettres entourées et préservées… L'analyse qui assimilait la littérature à un système clos et autosuffisant, régit par des lois et des rituels analogues à ceux de n'importe quel corps institutionnel, fit en effet, vasciller bien des croyances et des *a-priori*, prompts à auréoler des voiles de la meutralité, de la respectabilité et de la gratuité un univers culturel intimidant et mystérieux, plutôt sacralisé que connu, c'est-à-dire tirant créance sur un prestige symbolique qui, dans une large mesure, devait beaucoup à une forme d'occultation et de non dit.

Or, le projet auctorial qui convertit publiquement (face aux lecteurs et devant des pairs) l'image du romancier en instance magistrale proclame à sa manière cette vérité institutionnelle de la littérature : en effet, les nouvelles visibilité et lisibilité du maître qui se substituent à celle du romancier ordinaire se déclarent à la face d'un lectorat dont les romanciers occupent eux-mêmes les premiers rangs ; elles ne se comprennent que dans le cadre institutionnalisant d'un fonctionnement autarcique et d'une logique de milieu.

La dialectique de maîtrise qui s'institue dans le roman-magistère distribue, d'autorité, des identités et des rôles qu'elle affecte non seulement aux protagonistes fictifs d'un récit mais aux acteurs réels de l'échange extradiégétique. Par l'interlocution directe ou la mise en abyme narrative, elle fait entendre la dimension idéologique que toute page de littérature véhicule, mais que l'intention magistrale déclarée surexpose, conférant au romancier la posture assumée d'un idéologue, au roman l'envergure (ou l'écho) d'un débat de société, au lecteur le statut d'auditoire et du public (et non celui d'un lectorat sans visage et sans substance). Aussi bien, le lien de maître à disciple, fictif ou effectif, exécute-t-il de façon patente une passation idéologique le plus souvent niée ou insue par le roman. Qu'elle agisse pour son propre compte comme expression d'un monde fermé ou comme agent transmetteur d'une idéologie qui a son origine ailleurs qu'en elle-même,

[86] Jacques DUBOIS, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Labord, « espace nord », p.51.

la fiction *littéraire* est *idéologique*. La ficion *magistrale* qui s'y greffe à première vue conforte l'idéologisation à laquelle elle prête une audace évidente, une voix assurée et une autorité amplifiée. C'est effectivement le portrait de Bourget romancier-mentor tel qu'il apparaît dans *Le Disciple*, titulaire d'un ascendant culturel, doué d'une légitimité de moraliste et investi d'une mission de pédagogue.

Nous dirons ultérieurement comment, de manière très différente, Barrès et Gide construisent leur propre représentation magistrale et élaborent, chacun à sa façon, un discours de maître à disciple original. Car la *parole en magistralité* si hautement arborée par le romancier pourrait, après tout, n'être que *feinte parole*, simulacre pour Barrès, déni pour Gide. Ici, objet de risée, là, objet d'aversion, la dialectique d maîtrise garantit-elle encore l'engagement du roman dans l'explicitation idéologique ? Oui, mais de manière complexe et subtile ! Le désintéressement de Bourget[87], l'amusement de Barrès et le rejet de Gide sont trois postures magistrales qui rappellent que si, comme le pense Jacques Dubois, l'idéologie est inexpugnable du champ de la littérature, celui-ci continue néanmoins d'inventer des structures et des formes elles-mêmes absolument irréductibles à tout schéma idéologique préexistants !...

Utile viatique en forme de sages conseils pour aborder Bourget (et les autres) : ne jamais croire le roman qui prétend, de lui-même ou par le filtre des instances qui le reconnaissent et qui le commentent, vivre affranchi sur un Olympe désincarné ; ne pas davantage ajouter foi au discours qu'une adoption de la pose magistrale présenterait comme ostensiblement engagé dans un sens idéologique univoque.

[87] Encore que… Quand il prend la défense de la jeunesse pour s'en faire le rempart et le héraut, il vise aussi très précisément un cadet ambitieux, brillant, et décidé à conquérir sa place. Entre Barrès de dix ans plus jeune, Bourget mobilise ce que Bourdieu appelle « le sens du placement », le maintien ou la conquête d'une situation personnelle au sein d'un système de promotion / disqualification, instable et mouvant.

Chapitre trois

" A UN JEUNE HOMME"

LA DEDICACE DU ROMAN OU LE DISCOURS DU MAÎTRE

La dédicace est un seuil et une adresse. Placée en dehors du roman et destinée au lecteur, elle n'est pas annexée au domaine du romanesque : le romancier veut y paraître *tel qu'en lui-même*, et c'est donc déjà d'une fiction, non encore articulée, qu'il entend toucher de manière inaugurale et inédite le destinataire réel de son livre. Ce moment interlocutoire jouit par conséquent d'un statut particulier, et en quelque manière, paradoxal : il précède la fable alors qu'il est inclu dans le volume matériel du roman ; il reconnaît et accrédite l'existence de son allocutaire-lecteur là où, sauf exception, le discours du roman toujours feint d'ignorer son destinataire effectif… Ainsi, située en amont de la ligne de démarcation où commence l'histoire, en communication préalable et exceptionnelle avec un lecteur confirmé dans son existence d'individu extérieur et automne, la dédicace a ceci de curieux qu'elle s'invite dans un livre dénommé "roman", comme texte par nécessité inassimilable à l'univers de la fiction et comme fragment d'une parole auctoriale véritable c'est-à-dire distincte de la voix du narrateur raccordée au plan de la diégèse. *Intruse* par la place incongrue qu'elle occupe, *étrangère* en raison du propos de véridicté qu'elle prétend tenir, la dédicace est une concession faite au réel. Le lecteur en saura gré au romancier : attestant d'une existence enfin reconnu, indubitable, elle hisse le chétif lecteur au rang d'interlocuteur privé apte à "dialoguer" avec l'homme de lettres ! S'il y a effectivement là brisure d'illusion, rupture de l'enchantement, l'amateur de roman y consentira d'autant plus facilement qu'il la sait (par définition) liminaire, transitoire et brève, et qu'il y décèle en outre (par habitude livresque et culture romanesque), une *posture* attachée à la panoplie des procédés d'écriture en usage dans la prose de fiction. Aussi, l'"anomalie" postulée par la dédicace relève-t-elle d'une tournure énonciative finalement bien admise. Elle reconfigure pourtant un rapport romancier-lecteur d'ordinaire distant voire inexistant, non explicitement pris en charge par le texte, en un face à face déclaré, de caractère oral et discursif, entendu comme un tête-à-tête à dimension pragmatique ; cette situation d'énonciation contrastée (puisqu'elle constitue l'ouverture d'un roman par convention principalement conduit par un narrateur désolidarisé du romancier-créateur comme du lecteur-récepteur) bénéficie donc d'un capital de crédibilité qui la rend admissible aux yeux du public. Tout semble aller de soi si l'on rappelle que la dédicace, comme n'importe quel paratexte satellite d'une fiction, n'est que l'expression réalisée d'un code dont le lecteur connaît les règles et interprète les intentions (ouvertes ou tecites). La latitude du romancier rencontre la connivence du

liseur : la possibilité d'accoler au roman un fragment extradiégétique de régime dialogué dépend d'une convention intériorisée par un public averti. Ce qui de prime abord semblait irréductible au monde romanesque s'incorpore donc plutôt bien à l'univers de la fiction : somme toute, la *greffe dédicatoire* au roman est sans douleur ni rejet ...

C'est qu'en marge d'un convention qui sait jouer de l'écart entre mensonge et vérité, il faut envisager l'emploi particulier d'un avant-texte qui de manière oblique, réintroduirait l'invention là où elle devait avoir définitivement déserté la place... De fait, rien n'atteste que le *je* de la dédicace se réfère expressément à l'auteur signataire du roman, ni que de manière symétrique, le *tu* de son destinataire présumé vise le lecteur en vérité. L'émetteur et le récepteur présents dans l'interlocution dédicatoire ne sont pas, malgré les apparences du dialogisme, des individus existants : des instances textuelles, des voix énonciatives qui *simulent* des personnes réelles. Ce qui semble se passer *autour*, (*au-dessus*) du roman proprement dit n'est peut-être qu'un *autre roman* (miniature déportée à la proue du récit principal et qu'il gouverne par la feinte...), dont les deux personnages seraient des *valeurs* d'identité auctoriale et lectoriale... De la dédicace, le code donc ne suffit pas : il faut y intégrer sa possible fictionnalisation. De fait, la conviction vériste qui commande le régime dédicatoire s'accommode fort bien d'un tel détournement : son propos débarrassé de l'ancrage référentiel (mais d'un autre côté jusqu'où va la pertinence d'une lecture qui amputerait la dédicace de toute espèce de fixation au réel ?...) peut être analysé comme un "dialogue" médité dans un esprit d'invention et d'imitation. Car, et par-delà les trompeuses machinations qu'il complote au seuil du roman, le mimétisme de la dédicace redéfinit malgré tout un auteur, un lecteur et une *conversation*, autrement dit des statuts et des contenus d'ordre extradiégétique que l'approche de la maîtrise (magistrale et discipulaire) rejoint et recoupe. N'impose-t-elle pas et comme à dessein le portrait d'un auteur parlant, la silhouette d'un lecteur écoutant et la courbe d'une parole transmise, dans le cadre préparatoire à la lecture d'une oeuvre de fiction, précisément dévolue à l'histoire d'une relation entre un maître et son disciple ?...

Le lecteur était abstrait, intemporel et immatériel, sans trace dans le roman et interdit d'existence textuelle : le voici désormais référable à un *tu*, interlocuteur visé et destinataire prévu.

L'écrivain était inexistant, caché sous la fiction ou très loin posté derrière l'histoire : le voici assimilable à un *je*, meneur d'un jeu de parole, doté d'une existence d'intellectuel et fort d'une présence tutélaire.

Le roman était coupé du réel, compétent dans le seul domaine de l'imaginaire : le

voici exorté d'un rappel à la réalité de sa réception, désormais en contiguïté avec l'espace et le temps du lecteur qu'il ne feint plus d'ignorer comme son indispensable allocutaire, au contraire prêt à exercer sur lui un pouvoir d'adresse et une parole de persuasion. Aussi, la dédicace réunit-elle les conditions d'un lien de maîtrise extradiégétique. Son placement premier, sa nature ostensiblement a-fictionnelle et son système énonciatif la désignent comme le produit d'une construction discursive qui, par redistribution des rôles de l'écrivain, du public et du roman, prémédite un nouveau rapport romanesque et assigne un statut magistral à l'avant-texte. L'objectif de ce chapitre est de montrer que Paul Bourget l'énonce comme un vis-à-vis maître-disciple réuni pour la passation d'un magistère.

Un premier point propose un ensemble de notations relatives au langage d'auteur tel qu'il se rend perceptible dans les interstices d'une dédicace qui institue, *ex abrupto*, le régime interlocutoire, le contenu didactique et la symbolique magistrale d'un plaidoyer, d'une instruction et d'une mobilisation. Il signale l'articulation des magistères romanesque et paratextuel, la puissance créatrice d'un *tu* dont le discours transforme le lecteur profane en lecteur-disciple et renchérit sur le stéréotype d'une jeunesse en besoin de mentor, enfin l'horizon de la lecture de la dédicace à travers les éléments d'annonce véhiculés par la quatrième de couverture et la clôture du roman assimilée à une conclusion idéologique par le thème de la mort des personnages.

Un second temps traitera de la rétrospection historique et de la politique citationnelle en oeuvre dans une préface, écrite pour une légitimation magistrale et une affirmation discipulaire, au carrefour ambivalent qui prend le risque de rapprocher jusqu'à les amalgames la référence littéraire et l'étalon moral...

Ces deux pistes resteront solidaires d'une problématisation générale qui évalue la *dialectique de maîtrise* sous l'analyse essentiel d'une *interposition livresque* à fonction détentrice, médiatrice et captatrice.

1 D’une dédicace à un magistère

Le Disciple présente une relation de maîtrise sous un jour très particulier. La dialectique magistrale qui constitue le sujet essentiel de cette fiction y passe en effet et de façon prioritaire par une expérience spécifique : celle que relie un individu à un écrit. Le lien qui s’établit alors, du livre à la personne, se décompose dans le double exercice de l’écriture et de la lecture. C’est par cet usage croisé de l’écrit qu’Adrien Sixte et Robert Greslou – le maître et le disciple – se rencontrent et s’atteignent. Le rapprochement d’un protagoniste à l’autre que l’écrit réalise, Bourget le raconte dans la forme radicale et dramatisée d’un attachement interpersonnel puissant et souverain, d’une attache inconditionnelle et absolue dont la radicalité fait toute la gravité.

1.1 Le livre comme seule médiation

On peut toujours approcher une dialectique de maîtrise comme on étudierait une relation de personnage. La particularité de cette interaction est sensible sur trois points. Tout d’abord, son contenu est la passation d’un *enseignement*. Quelque générique que soit ce dernier mot, la dialectique de maîtrise n’en demeure pas moins, par la force même de sa définition, un échange didactique. Ensuite, les formes que prend la transmission de ce contenu sont variables. Pour simplifier et réduire la gamme des nuances didactiques à leurs extrêmes, on distinguera deux situations : celle dont l’enseignement est direct et parlé quand la dialectique prend l’allure d’un tête-à-tête. Celle où l’enseignement est indirect et distancié lorsque l’écrit prend le relais de la parole. Cette maîtrise médiatisée par le livre s’assimile alors à l’expérience d’un contact avec l’écrit. Les protagonistes n’étant plus co-présents mais séparés, elle est vécue par le biais des réalités à la fois discriminantes *et* médiatrices de l’écriture et de la lecture. C’est cette situation que vivent Greslou et Sixte avant l’épisode de leur rencontre rapportée dans les premiers chapitres du roman, à laquelle nous consacrerons notre chapitre « L’avènement d’un disciple répudié ». Enfin, un troisième point concerne la fonction dévolue aux partenaires de la relation. En effet, les rôles et les statuts sont normalisés par l’étiquetage arbitraire et symbolique du « maître » et du « disciple », cependant susceptibles de plasticité et d’inventivité, dès lors que les positions des personnages, appréhendées dans une

dynamique relationnelle et dont le récit romanesque se fait le consignateur, apparaissent, au fil de la fiction, évolutifs, alternatifs… voire interchangeables.

Le Disciple met en scène une relation dont les objectifs sont didactiques et les procédures livresques. C'est dire si le *livre* et les activités intellectuelles de l'écriture et de la lecture qui s'y rapportent sont au centre d'un tel échange. Pour Bourget et les écrivains de sa génération, l'écrit occupe encore une prééminence indétrônée dans le domaine de l'intelligence. Il est, en ce XIXème siècle finissant, le seul média de la culture savante. La presse et la littérature populaire, relativement nouvelles mais remarquablement florissantes, n'entament ni le monopole ni le prestige du livre qui demeure, pour des raisons sociales et symboliques, l'expression consacrée de la supériorité et du pouvoir intellectuels. En tant que consignation et véhicule de la pensée, le livre est donc un objet officiel et sacralisé. Sa manipulation, qu'il s'agisse de son écriture ou de sa lecture, est un acte grave…

Du reste, une partie de l'intelligentsia, traumatisée par l'échec militaire et politique de 1870 qu'elle impute à la superficialité des esprits d'alors, bat sa couple, appelle la nation à un retour à l'ordre, et la jeunesse à un regain d'application et d'étude, spontanément associées au bon usage du livre. Le mot lancé en 1873 par Alexandre Dumas dans la préface de *À la femme de Claude*, est un vigoureux appel au sérieux. Et ce cri de ralliement repris par Bourget est la bannière derrière laquelle un certain nombre d'intellectuels et de romanciers à thèse, entendent désormais œuvrer.

La floraison du roman à thèse et des maîtres à penser atteste à sa manière la volonté d'une époque de ressaisir les rênes de la raison et de la tradition. Obsédée par un passé proche de défaite et de débâcle pour lesquelles elle ne peut concevoir que honte et remords, elle entend réaffirmer les principes intangibles d'une culture française, jusque-là trop peu entendus, refondation par laquelle elle pense trouver son salut en se présentant comme une opposition à l'esprit du temps, un remède à la faiblesse de la nation et un antidote à la décadence des esprits. Une de ses cibles – car la posture est à la fois morale et idéologique – est le positivisme d'Auguste Comte (et de ses continuateurs tels Hippolyte Taine) qui prône un système de pensée rationaliste en sa méthode, athée en ses principes, et relativiste sur le plan éthique.

Sa riposte ? Le roman à thèse à consonance didactique. Telle est la forme littéraire qu'une réaction conservatrice se choisit pour lutter contre ce qu'elle considère comme néfaste et nuisible à la collectivité autant qu'à l'individu. Par ce biais, malgré tout

romanesque, elle entend non plus divertir son lecteur, mais conquérir sa pensée. Le roman sera à la fois divertissant et enseignant, et plus encore ceci que cela. Aussi, le statut du romancier s'en trouve-t-il profondément modifié.

Placé au cœur du débat social et de la confrontation idéologique, il entend peser sur les esprits et marquer de son empreinte un lectorat dont il s'applique à recueillir les attentes et les préjugés pour en mieux dicter les choix et les réflexes.

Ses méthodes sont celles de l'explication et de la persuasion. Aussi, pédagogie et idéologie marchent-elles de concert. Elles visent à gagner les esprits d'un public conquis par la pertinence de la démonstration, la netteté des prises de position auctoriales et le charme de l'illustration romanesque.

La polyvalence revendiquée par le romancier à thèse, *auteur d'une fable* et *dispensateur d'une opinion*, dessine à l'intellectuel de nouveaux contours. D'un côté, il est l'homme de la Parole. Son zèle l'apparente à la figure de l'homme de conviction, partisan, prosélyte. Ce maître du Verbe est un homme d'opinion qui communique par le discours public prononcé à la face d'un allocutaire largement stéréotypé. D'un autre côté, il est l'homme de l'Écrit. Son activité scripturale de romancier, lente et silencieuse, l'assimile au modèle du penseur retiré dans sa tour d'ivoire. Il n'est plus cet homme qui symboliquement parle à un collectif (à son pays, à la jeunesse de son pays…), mais un auteur dont les conclusions fixées dans l'écriture du roman s'adressent intimement à l'entendement du lecteur.

Dans un cas comme dans l'autre, cet usager compétent du langage, mandarin et tribun, s'intronise dans des fonctions proprement magistrales, que la métaphore hugolienne du mage avait précédé, au mitan du siècle. Quelle que soit la posture adoptée, écriture ou parole, le magistère en développe les diverses potentialités. La question de l'éloquence et du charisme se pose avec une égale pertinence dès que l'on aborde les différents aspects, verbaux ou textuels, de l'élocution magistrale.

Le romancier à thèse, parce qu'il se déclare porteur d'un magistère public, se comporte comme un maître à penser. Il est l'*instituteur* de son *lecteur*, et son *roman* est conçu comme un *manuel*[88].

[88] On souhaite donner ici aux mots *instituteurs* et *manuel* l'acception la plus large, débordant du cadre institutionnel, administratif et scolaire où on les trouve habituellement enfermés. On souhaite aussi rappeler la *mission morale* que l'époque conférait aux enseignants de l'école primaire. « La profession d'instituteur est plus honorable que lucrative. Ce ne devrait pas être un motif pour qu'elle fût si rarement choisie par les jeunes gens qui ont reçu une éducation libérale. On pourrait citer telle autre profession, qui est plus recherchée, et qui cependant, sans offrir beaucoup plus d'avantages matériels, mérite certainement moins de considération. On voit affluer dans les derniers degrés de l'administration un grand nombre de jeunes gens qui dédaignent la direction d'une école primaire où ils rendraient des services plus réels à leur

Pour mener à bien l'exécution de son projet de maîtrise, il donnera à son texte, selon son gré une tournure essentiellement écrite et prosaïque, proche du style de l'essai, ou majoritairement orale et dialoguée, à travers le filtre d'une *conversation imaginaire* entre maître et disciple[89]

Aussi, le magistère en général et celui du romancier en particulier présentent-ils des caractéristiques de communications communes. Les modalités de la transmission de l'enseignement sont les mêmes et de deux ordres. Il peut s'agir d'une parole vivante donnée et écoutée dans une situation d'échange qui trouve dans le dialogisme du roman sa restitution, son équivalent mimétique. Il peut s'agir aussi d'une parole monodique, à destination extradiégétique qui vise explicitement ou non le lecteur. Elle est alors portée par une énonciation à la première ou troisième personne qui donne lieu au *monologue du maître* (comme *Les Nourritures terrestres* l'exemplifie) ou à une expression magistrale dépersonnalisée, sans signe d'énonciation (déictiques ou embrayeurs[90]), tels que sont apparus à Robert Greslou, les écrits d'Adrien Sixte dans leurs froides nudité et neutralité spéculatives.

pays, et où en même temps ils développeraient mieux leurs facultés. Un bon instituteurs a la conscience qu'il contribue à instruire, à *moraliser* un grand nombre d'hommes ; que ses pensées, sa conduite, ont une influence heureuse sur la plupart de ceux dont il a enseigné l'enfance. Beaucoup d'employés qui végètent dans les villes peuvent-ils se rendre le témoig,age que leur vie est aussi honorable et aussi utile ? » (Edouard CHARTON, *Dictionnaire des professions*, Paris, Hachette, 1880, art. « instituteur », p.292). Le romancier fin de siècle qui s'assimile à l'instituteur lui vole une part de sa visibilité sociale et conquiert (parfois aux dépens de l'institution scolaire et ses « pions ») un statut et une mission somme toute médiocres et dédaignés par les contemporains. Mais, de l'instituteur, le romancier abandonne l'état peu envié, pour ne capturer que l'image symboliquement investie du moraliste !...

[89] C'est tout l'intérêt de *L'Ennemi des lois* de Maurice Barrès, intérêt rehaussé par le jeu ironique et en contrepoint du narrateur omniscient, tour à tour metteur en scène d'un dialogue en abyme, organisateur de la parodie et… professeur de lucidité, dont la leçon cardinale va d'abord au lecteur réel du roman.

[90] Le terme *déictique*, adjectif ou substantif, est attesté depuis 1908. Il appartient à la linguistique où il désigne, conformément à son origine grecque deiktikos « démonstratif », tout élément d'un énoncé qui sert à montrer, à désigner un objet singulier. En ce sens, « ceci » est un déictique. Cette appellation tient à deux raisons. D'une part, parce que le référent du démonstratif – la portion du réel à laquelle il renvoie – se situe obligatoirement dans un champ de perception commun à l'émetteur et au récepteur de l'énoncé. D'autre part, parce que sa signification et sa compréhension ne sont possibles que dans ce contexte, et nulle part ailleurs. Par extension, sera réputé *déictique* tout terme de phrase qui renvoie à la situation d'énonciation, spatiale ou temporelle, du sujet parlant. Ainsi, les démonstratifs, les pronoms personnels, les adverbes de lieu et de temps entrent dans la catégorie des *déictiques*. L'approche sémiotique qui envisage prioritairement l'énoncé comme système de référence et de renvoi aux réalités spatio-temporelles de l'énonciateur, reçoit, vers 1950, le nom de *deixis*. Dans cette perspective, les expressions de la source et de la cible du discours (par exemple, le *Je* et le *Tu*), celle du temps et du lieu, relèvent de la *deixis*. Cette classe de mots, à laquelle s'ajoute les temps verbaux, reçoit à la suite de Roman Jakobson (*Essais de linguistique générale*, 1963-1973), le nom d'*embrayeurs*, traduction de l'anglais « shifter » employé par les linguistes anglo-saxons. Il s'agit là encore d'étudier le fonctionnement de tout élément linguistique, dès lors, qu'à travers lui, se manifeste la situation d'énonciation qui l'a vu naître, qui lui donne sa place unique parce que contingente et son sémantisme relatif.
D'après les articles « *embrayer », « embrayeur », Dictionnaire de la Langue Française Paris*, Paris Bordas, 1994, vol.1, p.673 et « *embrayeur », Dictionnaire Culturel en Langue Français,* Paris, Le Robert, 2005, vol.2, p.409.

Les canaux empruntés par les magistères sont eux aussi identiques et doubles. Le chemin le plus direct met en contact l'auteur et le lecteur. Par le recours à une énonciation à la première personne, et l'assimilation du narrateur à l'auteur en un *je* instance unique du discours, le magistère opère une relation d'immédiateté et de contiguïté entre l'écrivain et son public.

À côté de cette dialectique de proximité conçue sans relais ni intermédiaire, en existe une autre indirecte et distanciée. C'est la formule par le biais de laquelle un magistère s'exerce par personnages interposés en un dispositif narratif intermédiaire. S'établit alors une *dialectique de la procuration*. Entre l'auteur-maître, et le lecteur-disciple, des protagonistes, acteurs d'une maîtrise fictive, porte-parole et incarnations du « maître » et du « disciple », sont les figurants romanesques d'une dialectique de maîtrise intradiégétique.

Ce dédoublement croise les deux univers de la fable et de la réalité, celui du roman entendu comme système clos de fictionnalisation et celui du contexte réel dont il est le produit et l'expression culturelle. Les personnages, le romancier et le lecteur, sont alors pris dans un mécanisme commun et chacun occupe des positions, magistrales ou discipulaires.

Un tel dédoublement s'enrichit de ses potentialités spéculaires. En multipliant les effets d'identification et de reconnaissance et d'identités dupliquées, un mécanisme de transposition très complexe, fait de reflets et d'échos, s'instaure et s'empare du lecteur. Des aspects qu'il met au jour et dont il active la puissance sont fondamentaux. Par exemple, l'analogie et l'homologie (réelles ou fantasmées) entre maître et disciple, le mimétisme et l'identification qui en découlent constituent un ressort incontournable au fonctionnement didactique du roman.

Dès lors, on pressent combien les deux directions d'étude, dont on vient de donner un aperçu, s'épaulent l'une l'autre. Sont étroitement liées l'interaction des personnages et les modalités d'écriture qui la rapportent au lecteur témoin et double des protagonistes. Toutes deux participent d'un magistère que le roman à thèse articule et entrecroise.

La dialectique de maîtrise est perceptible de personnage à personnage dans une logique intradiégétique, où elle s'inscrit comme un type de relations données, aussi bien que de l'écrivain à son public dans le rapport au livre modélisé par un pacte de lecture qui engage le narrateur et le lecteur dans un rapport également magistral. Le roman de Paul Bourget joue des deux formules, intradiégétique et extradiégétique. C'est en vertu d'une double exposition que la fiction a pour antécédent et conducteur le préliminaire magistral

intitulé « À un jeune homme ». La relation proprement dite des faits de fiction vient donc, en position seconde, développer et illustrer la thèse d'abord exprimée dans l'introduction significativement rédigée comme une longue dédicace.

Entre cette manière de « lettre ouverte » qui ouvre le livre et le récit lui-même, la corrélation est forte. Le premier élément textuel institue un pacte de lecture qui, *de facto*, entend impose une maîtrise externe au roman. Le second déroule le récit édifiant d'une autre relation magistrale cette fois-ci interne. La redondance du procédé est sensible à trois niveaux. Elle concerne la matière du livre, distribuée binairement en un discours et un récit ; elle affecte l'instance auctoriale où cohabitent un orateur et un narrateur ; elle impose un profil de lecteur auquel elle prescrit un statut de disciple. Le redoublement de la matière textuelle et de la double autorité de l'auteur appellent en effet le corollaire suivant. *Le Disciple* « fabrique » une typologie du lecteur à deux entrées : au lecteur « passe partout » du roman ordinaire, il superpose un lecteur récipiendaire d'un magistère.

C'est ainsi qu'en articulant deux régimes textuels, successifs et complémentaires, le livre invente deux configurations de maîtres et de disciples, agents réels et imaginaires d'une dialectique de maîtrise redoublée.

1.2 Portrait collectif de la jeunesse en allocutaire magistral

L'expression nette et vigoureuse de la pensée de l'auteur placée en amont du récit en manière d'avertissement constitue une des marques de fabrique du roman à thèse. Son principe de composition veut que la doctrine soutenue précède le roman illustratif et fasse l'objet d'une formulation idéologique mobilisatrice. La bipartition qui semble dès lors s'imposer entre le projet et l'exemple – le point de vue de l'auteur et la fiction du narrateur – ne doit pas occulter l'unité qui associe ces deux moments d'un texte compris dans la continuité d'une tentative magistrale à deux dimensions. Pour la bien saisir, rien de tel que de procéder (provisoirement…) à sa dissociation. Qu'en est-il de la posture auctoriale telle qu'elle s'affiche dans la dédicace « A un jeune homme » ? De quelle façon l'auteur y prend-il contact avec le lecteur ? Dans quelle mesure sera-t-on fondé à reconnaître en ces pages liminaires d'*avertissement* et d'*enseignement* un propos magistral dont l'intention et la substance visent à circonscrire un lecteur-disciple à l'écoute et à l'école du romancier ?...

Pour situer l'enjeu d'un tel questionnement, nous rapportons ce que Dominique Maingueneau appelle la « pseudo-énonciation ».

> L'énonciation littéraire [dit-il] ne [peut] être assimilée à un échange linguistique ordinaire [parce qu'elle exclut] le caractère immédiat et symétrique de l'interlocution – Le lecteur d'un roman […] n'[a] pas de contact avec le sujet qui a écrit le texte, la personne de l'auteur. Pas seulement pour des raisons matérielles, mais surtout parce qu'il est de l'essence de la littérature de ne mettre en relation l'auteur et son public qu'à travers l'institution littéraire et ses rituels. L'auteur étant ainsi effacé, la communication littéraire annule toute possibilité de réponse de la part du public. En ce sens, le texte littéraire apparaît comme un « pseudo-énoncé » qui ne communique qu'en pervertissant les contraintes de l'échange linguistique. Cette spécificité du dire littéraire affecte tout particulièrement la notion de « situation d'énonciation », avec ses trois dimensions, personnelle, spatiale et temporelle. Alors qu'un énoncé ordinaire renvoie directement à des contextes physiquement perceptibles, les textes littéraires construisent leurs scènes énonciatives par un jeu de relations, internes au texte lui-même. Un fait aussi massif que le statut singulier de « l'auteur » suffit à le montrer : même si un roman, par exemple, se donne pour autobiographique [et les douze pages liminaires de Paul Bourget relèvent bien d'une énonciation auctoriale à la première personne], le « je » […] est rapporté à une figure de narrateur, et non à l'individu qui a effectivement écrit le texte. Ce narrateur est un être purement textuel, dont les caractéristiques sont définies par le seul récit. Ici, le réalisme naïf n'est pas de mise : contrairement à ce que laisse entendre une certaine imagerie romantique, *le texte littéraire n'est pas un « message » circulant de l'âme de l'auteur à celle du lecteur, mais un dispositif ritualisé, où sont distribués des rôles*[91].

La première phrase de la dédicace « À un jeune homme » est représentative du dispositif dont parle Maingueneau, car elle repose sur un certain nombre d'implicites qui relèvent d'une adresse auteur-lecteur assignable à une dialectique de maître à disciple :

> C'est à toi que je veux dédier ce livre, jeune homme de mon pays, à toi que je connais si bien quoique je ne sache de toi ni ta ville natale, ni ton nom, ni tes parents, ni ta fortune, ni tes ambitions – rien sinon que tu as plus de dix-huit ans et moins de vingt-cinq, et que tu vas, cherchant dans nos volumes, à nous tes aînés, des réponses aux questions qui te tourmentent[92].

C'est donc l'auteur en personne qui ouvre son roman parce qu'il choisit d'en occuper, seul et en saillie, les toutes premières pages. Dans une prise de contact qu'il a voulue immédiate, Bourget prend l'initiative d'une parole familière et fraternelle, mais impose ses vues d'adulte et de lettré... C'est que, si la fiction peut patienter, la leçon du maître, par sa gravité et son urgence, ne souffre aucun délai : elle prépare le lecteur, prime sur le roman et prédispose à sa lecture.

Le premier moment de cet incipit est contenu dans la formule « jeune homme de mon pays ». C'est par ce segment mis en apposition qu'apparaît la première caractéristique attribuée (assenée...) au destinataire du *Disciple*. Elle exprime l'appartenance partagée de l'auteur et du lecteur à une même époque, un même pays. Les

---

[91] Dominique MAINGUENEAU, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1993, 3ème éd., p.10, (c'est nous qui soulignons).

[92] *Le Disciple*, p. XI. *Le Disciple,* écrit entre septembre 1888 et mai 1889, publié d'abord dans *la Nouvelle Revue*, parut en volume en juin 1889, chez Lemerre. En 1901, il fut confié à Plon et Nourrit, pour les « Œuvres complètes ». En 1911, il est édité dans la collection Nelson. L'édition de La Table Ronde est celle sur laquelle nous avons travaillé.

données d'une nationalité et d'une temporalité communes fondent les assises de la relation et exhibent les chances d'une mutuelle et féconde compréhension (virtuelle). C'est comme si la mise en commun de données spatio-temporelles constituait la condition préalable et le facteur de réussite de la maîtrise. Mais il y a peut-être plus à lire ici que l'exposé simple d'une clause de départ... Une convention tacite semble accompagner l'expression de cette modalité. L'identité de nationalité et de temporalité peut être interprétée comme un critère ambigu, de proposition et d'exclusion ! Aussi, la formule que nous étudions n'a rien d'une banale formalité. Elle rappelle opportunément qu'une *procédure de sélection* en forme de coup de force auctorial précède nécessairement l'admission du lecteur ordinaire au rang de disciple élu…

Un deuxième élément touche à la question de la génération. Ici, la distinction qui s'exprime à travers l'opposition « jeunes » / « aînés » entend marquer une différence en aucune façon niée (ni même minorée), au contraire pleinement assumée, et dont le bénéfice semble échoir au plus ancien. La discrimination de l'âge confère à l'aîné le rôle dominant du *responsable*. Il est celui – et l'étymologie est là pour le rappeler – qui non seulement est apte à répondre de lui-même mais, de surcroît, sait répondre aux plus jeunes que lui… La figure magistrale repose ainsi sur une double qualification. Il y a rapport de causalité entre la prééminence qu'une société accorde aux plus anciens d'entre ses membres et les présupposés qui rendent souhaitable et crédible le lien de maître à disciple. Et c'est ce qui autorise Bourget — « [...] à nous tes aînés [...] »— à se faire porte-parole de ses pairs et apôtre d'un magistère en direction des plus jeunes. Le texte réaffirme donc une donnée imaginaire et un argument idéologique : la légitimation des aînés à se vouloir les éclaireurs d'une jeunesse en quête de lumière, les guides expérimentés d'une génération montante jugée désemparée, ainsi construite, stratégiquement, en fonction d'un besoin supposé d'enseignement. C'est au prix de cette falsification d'un réel réaménagé à l'aune de la magistralité que le romancier-mentor peut doublement s'instituer *émissaire* des siens et *missionnaire* des jeunes...

La question de la légitimité du maître trouve un écho dans la suite de la préface. Aux deux motifs de l'appartenance et de la distribution générationnelle, s'ajoute un troisième élément, par le biais duquel la prérogative magistrale s'exprime le plus ouvertement. Dans le « toi que je connais si bien », qu'assène l'auteur sinon l'assurance d'une compétence portée à son plus haut degré et relative au disciple ? Paul Bourget n'y revendique-t-il pas, sans discussion possible, la connaissance pleine et dominée de son

destinataire ? Plus loin, la phrase « […] quoique je ne sache de toi ni ta ville natale, ni ton nom, ni tes parents, ni ta fortune, ni tes ambitions », faussement concessive, adopte la tonalité et la rythmique d'une certitude énoncée qui ne souffre pas d'objection... Le ton péremptoire de l'évidence serait-il le ton préféré du maître ? Un élément de rhétorique dogmatique est commun à l'expression axiomatique et à la profération autoritaire du magistère… La structure du segment est par ailleurs itérative : sur cette scansion récursive s'ordonnent les cinq occurrences de la conjonction « ni ». Par un mécanisme conjugué de répétition et de négation, ce martèlement accentue l'effet péremptoire du propos par lequel le maître ne confesse ses ignorances nombreuses que pour en mieux souligner l'insignifiance, le caractère anecdotique et le poids finalement négligeable… L'usage immodéré de la modalité négative sert d'affirmation paradoxale. Comme d'un revers de main, l'auteur construit le portrait de son jeune destinataire en s'adonnant au jeu des critères invalides éliminés… C'est ainsi qu'il balaye vigoureusement toutes sortes de déterminismes ordinairement constitutifs de la personne humaine. Ne trouvent grâce à ses yeux ni le géographique (« ville natale »), ni le psychologique (« ambitions »), ni le sociétal (« nom », « fortune »), ni l'héréditaire ou l'acquis (« parents »), qu'il semble tenir tous en piètre estime… Le milieu ou l'hérédité ne sont pas, pour Bourget, ces critères d'individuation tant prônés par d'autres à son époque. On pense évidemment à Zola et aux théories du naturalisme. C'est à l'époque du *Disciple* en effet, que le cycle des *Rougon-Macquart* poursuit son développement. Après *L'œuvre* (1886), *La Terre* est juste contemporaine de l'ouvrage de Bourget ; viendront ensuite *Le rêve* en 1888, et deux ans plus tard *La Bête humaine*. L'opposition qui se dessine ici entre notre auteur et des écrivains inscrits dans un mouvement notoire et en vue mérite que l'on s'y arrête. Selon Colette Becker,[93] *Les Rougon-Macquart*, « histoire naturelle et sociale », répond au projet d'un dévoilement de la réalité : montrer l'homme et la société tels que les ont faits les conditions historiques de la Troisième République. Colette Becker voit dans les dix-neuf romans de Zola l'expression d'une nouvelle « Physiologie » (après celle de Balzac), réaliste, sans fard ni concession, et dont le dépouillement stylistique(le peu de souci esthétisant) voudrait faire accroire à une littérature sociale et documentaire, qui trouverait sa réalisation la plus achevée dans un roman de la *vérité* parce que *sans littérarité*...

Ce détour autorise à engager la question suivante : jusqu'à quel point Paul Bourget tourne-t-il le dos au naturalisme et à une littérature du seul déchiffrement du réel et de la neutralité idéologique, choisissant d'incarner une forme d'engagement subjectif

[93] *Le Nouveau Dictionnaire des œuvres*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1994, t.5, p. 6473.

et idéologique qui assigne au romancier responsable la mission de propager sa vision du monde ? Un maître digne de ce nom fait peu de cas des contraintes dans lesquelles se démène son futur disciple. Cette hauteur de vue si éloquemment exprimée prouve que l'écriture réaliste (descriptive, factuelle, matérialiste) peine à s'incorporer la posture magistrale, idéalement intangible, non contingente et abstraite. Un bon maître est un maître spirituel, pas nécessairement religieux certes, mais inévitablement essentialiste, finaliste… C'est ainsi qu'il faut comprendre l'évidement social et idéologique du lecteur-modèle auquel Bourget procède. Tout comme la figure du maître, celle du disciple ne se réalise pleinement qu'au terme d'une *abstraction*. Aussi bien, le désintérêt de l'auteur pour des contingences qu'il dit ignorer (et suggère de dédaigner) ne relève pas d'une contestation littéraire ; il participe d'un imaginaire magistral qui impose à l'intellectuel qui s'y essaye — publiciste, philosophe ou romancier — le jeu d'une abstraction qui est aussi une *absolutisation* : tandis que la première abolit tout ce qu'il peut y avoir d'humain et d'humanité dans la figuration canonique du maître, la seconde perfectionne et parfait l'icône du magister, achevant de transformer l'individualité du mentor en absoluté magistrale.

Le profil du destinataire que l'auteur s'applique à camper au seuil de sa préface passe par le tamis de critères définitoires aussitôt nommés et disqualifiés. Le romancier s'y invente en toute commodité un lecteur stéréotypé, pourvu de traits donnés *a priori* qui constituent autant de défauts ou de défaillances « grâce » auxquels l'écrivain-mentor asseoit un discours magistral situé entre le réquisitoire et la plaidoirie, également habile à l'admonestation et à l'exhortation. Sur quoi donc le romancier-préfacier édifie-t-il l'identité préfabriquée de son lecteur interpellé ? La singularisation du disciple bourgétien découle de la sélection de deux traits distinctifs : un âge et un état d'esprit.

La première des caractéristiques s'exprime dans le langage statistique du démographe (!) « plus de dix-huit ans et moins de vingt-cinq ». L'intervalle donné et que le tiret parenthétique qui l'annonce souligne encore, coïncide avec la fin de la période des études. Besogneuses ou bohèmes (comme Henri Murger s'était plu à les décrire dans son roman *Scènes de la vie de bohème*[94]), elles sont le signe social et le privilège d'une

[94] En dépit de son antériorité (mais l'opéra de Puccini, adaptation libre et sentimentaliste du roman, est donné à Paris en 1898), le livre est représentatif de la façon dont la jeunesse devient, au XIX ème siècle, un véritable personnage romanesque. Un mot de l'intrigue. Les personnages principaux sont le musicien Schaunard, le poète Rodolphe, le peintre Marcel, le philosophe Colline. S'étant rencontrés par hasard (c'est sur de pareilles invraisemblances que la vérité romanesque se construit...), ils décident de constituer une sorte d'association en vue d'affronter ensemble les événements agréables ou pénibles de leur existence vagabonde. La plus grande indépendance règne entre eux ; ils disparaissent et réapparaissent chacun son tour, au gré des aventures amoureuses et des ressources pécuniaires, sans que ceux qui demeurent s'en

jeunesse masculine et bourgeoise qui, au sortir de l'Université, se prépare à entrer dans le monde pour prendre un état. L'adulte prochain aura quitté la jeunesse, studieuse ou insouciante selon le type de marginalité juvénile envisagé, quand deux conditions auront été satisfaites : le mariage prononcé et la position acquise. Et c'est justement en amont de cette socialisation adulte, individualiste et intégratrice, que Bourget formule au jeune homme bientôt fixé dans son définitif statut d'époux et de bourgeois, une « leçon de vie ». Mais, si la jeunesse évoquée par Murger est impécunieuse, elle est heureuse, et jamais l'auteur ne la prend ni en pitié ni *en main*, étranger aussi bien au regard compassionnel qu'à la sollicitude éducative. Les paradigmes à travers lesquels Bourget la dépeint, lui, quatre décennies plus tard sont tout autres : la jeunesse fin de siècle est abusée, corrompue et affaiblie ! On mesure le chemin parcouru entre l'ère révolutionnaire héroïque et picaresque et les débuts incertains de la IIIème République, inquiets et sermonneurs... Il y a plus. L'opposition entre les projets et les perspectives des auteurs est patente. Dans sa préface, Murger revendique haut et fort l'existence vagabonde pour tout jeune homme qui se sent poussé par la vocation artistique ou littéraire. Sa bohème est son drapeau et sa pauvreté le signe électif d'une humanité vierge et supérieure ! Tout à l'opposé se situe Bourget pour qui l'errance d'une partie de la jeunesse, pourtant scolarisée et cultivée, est avant tout erreur de parcours et extravagance intellectuelle. Ce qui était consécration chez l'un tourne à la malédiction chez l'autre... et le mentor est l'adulte qui incrimine, non celui qui sympathise... Autre différence. Les *Scènes* ne comporte nulle guidance magistrale, ni au sein de l'univers fictionnel où prévaut l'hétéronomie relationnelle de la camaraderie, ni du côté de l'instance auctoriale dépourvue d'intention didactique. De surcoût, la composition fragmentée et libre du récit défavorise l'écriture systémique où viendrait cristalliser à l'intention du lecteur conduit une quelconque « direction spirituelle ». Or, l'auteur du *Disciple* instruit la jeunesse à qui il s'adresse comme un public en péril qu'il se fait fort de restaurer et de mûrir (le plus vite possible semble-t-il, si l'on en juge par le ton de précipitation et d'instante sollicitude),

soucient le moins du monde ou que cela brise leur fraternelle camaraderie. Tous quatre semblent s'acheminer vers un certain succès : de temps à autre , leurs noms sont sur les lèvres de certains critiques ; on recherche leurs ouvrages. Mais le plus souvent, le besoin les harcèle, les force à entreprendre des disputes humoristiques avec le propriétaire de leur logement, ou les créanciers les plus pressants qui parfois les pousse à dormir à la belle étoile. Mais dès que la chance frappe à leur porte, ils font bombance jusqu'au moment où, le dernier sou dépensé, il faut revenir à la dure réalité quotidienne. Près d'eux passent et repassent de nombreuses silhouettes féminines, compagnes fugaces d'une heure ou d'une journée de liesse. Rappelons surtout Musette, l'amie de Marcel, capable d'aimer et de trahir avec la même franchise spontanée, et Mimi, douce jeune fille pleine de tact et de délicatesse qui, après avoir quitté Rodolphe pour aller vivre chez un riche vicompte, revient mourir dans les bras de son amoureux. La froide et sombre mansarde, le petit café de Monparnasse pendant l'hiver et l'été, les boulevards, voilà la toile de fond de cette existence qui se déroule en marge de la société.

selon des schémas idéologiques et moraux profonds qu'un discours didactique et légitimateur de surface a pour mission d'accréditer.

Cette brève mise en perspective de deux romans et de deux jeunesses entre lesquels auront passé l'anti-romantisme d'après 1850 et le désarroi de 1870 permet de mieux apprécier la posture bourgétienne de l'écrivain-mentor, porte-parole inquiet d'une génération au pouvoir — pouvoir de gouverner le pays et pouvoir de former la jeunesse — qui, se sentant coupable d'un passé mal liquidé et anxieuse pour un avenir oblitéré, croit trouver son salut et celui de la nation dans un devoir de responsabilisation sociale d'enseignement civique et d'inculcation morale. Par compensation et repentance, une génération d'intellectuels rendue sensible aux affaires du monde, aux mouvements d'opinion et au rôle possible d'une littérature d'intégration sociale, s'empare du roman à des fins idéologiques et l'instrumentalise en un magistère fictionnel et de façade. C'est ainsi que la jeunesse, d'héroïque qu'elle était au temps où le roman en racontait l'épopée joyeuse et juvénile, devient l'héroïne malade et infirme d'un grave roman de socialisation. C'est bien cette seconde espèce d'humanité, fragile et exsangue, née de la décadence honnie, que l'auteur du *Disciple* narrativise en un roman mélodramatique, et interpelle en un avant-texte impérieux, fictionnalise et éduque dans une même et unique prose et pose romanesque. Cette jeunesse, tenue pour incapable et mineure par ceux-là mêmes qui étayent le bien-fondé de leur mainmise sur le diagnostic du handicap, n'a plus droit ni à la marginalité non-conformiste ni à la frivolité, jugées abêtissantes... Son bonheur, jadis lié à son indépendance et son inexpérience, dépend désormais de son *rattachement forcé* au corps social qui l'a vu maître et qu'elle a vocation à rejoindre.

Car toute force ou influence qui viendrait contrecarrer cette adhésion doit être combattue. Le magistère puise en effet son principal mobile (sa *motivation* secrète et sa *justification* ouverte) dans la nécessité d'incorporer la jeune génération aux idéaux de ses aînés : le roman se définit, par sa narration et son paratexte comme un vecteur moral et un intégrateur social. L'écrire est un devoir d'intérêt général qu'un imaginaire de l'ordre et de la refondation confie au roman de socialisation. Le livre participe d'un geste civique : il réalise l'unification de la jeunesse au pays, et participe d'une mythologie bourgeoise qui invente une communauté nationale symboliquement (abstraitement) fédérée autour de valeurs présentées comme atemporelles et « non négociables », dont l'apprentissage revient de plein droit à des maîtres à penser qui du roman dénaturent la fable et l'imaginaire au profit de la leçon et de l'opinion. Le livre de fiction, le plus ordinaire et le plus populaire des œuvres de l'esprit, que sa non spécialisation et son apparente neutralité

destinent à la plus large audience et la plus pure gratuité qui soient, se trouve donc au centre et le centre même d'un dispositif d'écriture-lecture idéologisé (plus ou moins dissimulé par l'alibi didactique), dont l'objectif est d'obtenir des jeunes citoyens un consensus par la production de valeurs exemplifiées et dites, en récit romanesque et par le truchement d'un déclaration liminaire d'obédience auctoriale. Dans un tel cadre qui assigne au livre dit de divertissement (!) une origine et une attente socialisatrices (une écriture et une réception asservies à une arrière-pensée paralittéraire), écrire un roman, c'est œuvrer à la diffusion d'idées ; le lire, c'est se lier à elles.

La transmission d'une vision du monde au lecteur apprenti réalisée à ce moment-charnière n'est pas sans suggérer maintes similitudes avec l'administration d'un rite d'initiation. Aussi, l'espèce de contrat qui s'impose entre l'écrivain et son lecteur rappelle-t-il un aspect symbolique du magistère : l'imaginaire initiatique de la relation de maîtrise Ainsi donc, c'est autour de la vingtième année que le besoin d'un maître se ferait sentir avec une toute particulière acuité. À l'orée de l'âge adulte, au seuil des responsabilités prochaines, de famille et d'état[95], la présence de l'Aîné – que Bourget confond avec la figure de l'Intellectuel, comme si cela allait de soi… – apparaît donc indispensable à une jeunesse favorisée, dorée, mais de laquelle la société bourgeoise va, comme en retour, beaucoup exiger. Mentor d'autant plus précieux et pressant, qu'à cet âge de transition et d'instabilité, Paul Bourget impute un état d'esprit labile et anxieux, dont la description formulée sur le mode familier d'une interlocution fictive occupe les derniers mots du préambule dédicatoire: « tu vas, cherchant dans nos volumes […] des réponses aux questions qui te tourmentent». Errante et tourmentée, la jeunesse de 1889 ? La pertinence de la *photographie* (qui est aussi une *apostrophe*) passe sans doute par le

[95] Nous donnons à ce mot le sens qu'il avait au XIXème siècle, notamment. Selon le long article que le TLLF lui consacre, l'état désigne « la place occupée dans la société par une personne du fait de sa fortune, de sa profession, de son rang ». Une citation du roman *Un début dans la vie* de Balzac, pour antérieure qu'elle soit à notre période (1842), n'en demeure pas moins intéressante.« - Entends-tu bien, oscar, dit madame Clapart. Vois combien monsieur Godeschal est indulgent, et comme il sait concilier les plaisirs de la jeunesse et les obligations de son état », Balzac, *Début de vie*, 1842, p. 456.Dans ce passage, s'opposent le temps de la jeunesse, réputé dévolu à l'insouciance et à la légèreté avec la période sérieuse et adulte qui lui succède. Contrairement à l'exhortation maternelle, Bourget recommande à son jeune lecteur, non l'accommodement des obligations et des plaisirs, mais bien la conscience, la lucidité et même la gravité qui siéent à l'âge adulte… L'auteur du *Disciple*, en moraliste exigeant,fermé au compromis et dont l'austérité répugne aux demi-mesures, n'est pas non pas ce maître gidien, magnanime et gourmand, en connivence avec son protégé, avide de goûter et de faire goûter Nathanaël aux mêmes nourritures… Il est des maîtres dont l'autorité *interdit* et d'autres dont le pouvoir est de *permettre*. Bourget (et bon nombre de romanciers de la socialisation) appartiennent à la première catégorie qui ne dissocie jamais *proscrire* et *prescrire*, suivant en cela une logique de la condition et de l'inhibition. Art. « état », *Trésor de la Langue Française*, Nancy, Institut de la langue française et CNRS, 1980, t. 8, p. 222.

détour analytique de ses composantes. C'est pourquoi il est intéressant de nous attarder sur le sens et la symbolique de cette représentation si caractéristique de la jeunesse — si stratégique surtout — telle que Bourget, l'énonce et l'expose, liminairement et « magistralement ».

Première dominante : l'errance. On la reconnaît dans l'usage de la périphrase verbale, archaïsante (et ici segmentée par la virgule) : « tu vas, cherchant ». Elle est le descripteur d'une génération pour le moins mobile et instable, en fait désemparée, voire en perdition.

Cette jeunesse, qui pâtit d'un nomadisme subi, est en attente d'une sorte de *sédentarisation* que seuls les bons maîtres peuvent lui offrir. En effet, errer, « aller de côté et d'autre », c'est avancer sans objectif connu, sans destination fixée. Le mentor est justement celui-là qui ordonnera la marche de la jeunesse, lui conférant ce qui lui fait encore cruellement défaut : un sens (direction et signification) à son existence. C'est ainsi que la représentation d'une jeunesse errante et égarée construit symétriquement le rôle auto-proclamé du maître, guide et conducteur. La jeunesse parce qu'elle est fourvoyée et dévoyée est en quête de qui saura lui offrir un itinéraire repérable, tangible et fiable…

Se dessine alors en filigrane (comme derrière le tableau) une relation de *complémentarité* entre les deux figures du *lecteur perdu* et de l'*auteur repère,* dont la logique (non explicitée évidemment) fortifie l'indissolubilité du lien forgé entre les deux partenaires. Le fourvoiement du disciple appelle nécessairement le redressement d'un maître. La fragilité attestée du premier est le corollaire du secours prodigué par le second.

Ne retrouve-t-on pas ici l'expression déclarée ou latente d'une réciprocité où s'affirment contradictoirement la distance et la proximité des acteurs de la maîtrise, les différences et les affinités ?… Dans cette perspective, l'association du maître et du disciple découle d'une exigence partagée. L'errance intellectuelle préjudiciable à une jeunesse déroutée doit être combattue par la solidité d'un magistère, au titre des deux vertus cardinales de l'éclaircissement de la pensée et de l'établissement des conduites. Aussi, la fixation magistrale assumée par l'écrivain-mentor doit-elle remédier aux flottements des jeunes lecteurs. Il en va de l'intérêt particulier de chacun qu'une telle dialectique trouve sa place à la jointure de deux générations. Par elle, les facteurs de cohésion sociale et les conditions favorables à la transmission de l'héritage intellectuel sont sauvegardées ou rétablies.

Une autre dimension propre à l'errance accentue la nécessité du besoin réciproque entre jeunesse et intelligentsia imposé par les conditions du moment. Si errer signifie bien

« aller de côté et d'autre », et par extension, « se tromper de chemin », il est aussi synonyme de « se tromper ». Aussi, celui qui obviera à l'errance de la jeunesse sera-t-il en mesure, non seulement de lui désigner la droite *voie à suivre*, mais d'articuler pour sa gouverne une *vérité à croire*… Le maître redresse et professe. Dans sa première fonction, il détourne son disciple des chemins de traverse. Dans l'exercice de la seconde, il enseigne à son pupille les valeurs et les principes propres aux voies qu'il lui destine. « Tu vas, cherchant » constitue donc le raccourci argumentatif et la formule identitaire par lesquels l'auteur du *Disciple*, convoquant le paradigme de l'errance, donne à voir une jeunesse doublement atteinte dans son présent et dans son avenir. Cette fragilité imputée aussi est la légitimité qui accrédite l'écrivain en maître. Ce faisant, il réactive une caractéristique magistrale symbolique qu'il s'approprie pour son propre compte : l'aptitude à gouverner les esprits et la capacité à leur insuffler l'assurance de convictions fermement établies, propres à former des individus intellectuellement stables et moralement[96].

La double lecture de la formule définit donc les termes d'un contrat passé entre une génération à instruire et une génération instruisante. Ce protocole d'enseignement se fonde sur une maîtrise dont l'origine est à situer dans l'identification (opérée sous contrôle exclusif et discrétionnaire du maître) d'un manque dont la jeunesse serait l'objet, qui légitime l'initiative et l'autorité du maître. C'est donc sur la base (falsifiée ? falsificatrice ?) d'une jeunesse disqualifiée que se construit un discours apologétique imaginaire en faveur d'une emprise magistrale habilement assimilée à un geste salvateur, voire altruiste...

L'estampe dont le jeune lecteur est le sujet s'enrichit d'un second trait perceptible dans le verbe qui termine le propos bourgétien : « […] des réponses aux questions qui te *tourmentent* ». Voilà que Bourget ajoute une seconde touche au portrait ; nouvelle couleur qui, en même temps qu'elle complète l'effet produit par la première, assigne à l'interlocuteur que le roman « scolarise » une autre dimension. Tombant provisoirement d'accord avec l'écrivain, enregistrons le constat d'une jeunesse « tourmentée ». Inquiète ? Anxieuse ? Agitée ? Troublée ? Souffrante ? Tout cela si l'on veut, et tout à la fois même, selon l'intensité graduelle qu'autorisent de nombreuses équivalences sémantiques. Quels que soient la nuance et le degré retenus, force est de constater que le romancier nous

[96] À ce primat de la stabilité et de la constance qui par une rigueur mal entendue peut conduire à la rigidité et au dogmatisme, on opposera le goût de Gide pour toutes les formes de nomadisme, intellectuel ou émotionnel, si sensibles aux *Nourritures terrestres* et dans le magistère qu'il destine à Nathanaël. Il y a là matière à parallélisme entre deux « programmes » contrastés offerts à la jeunesse, à moins d'une décennie de distance.

introduit ici dans le registre redoutable (parce qu'il est irrationnel) de l'évidence et la tonalité lyrique, si fertiles l'un et l'autre en intensifs. Car quoi ? Le « tourment » ne renvoie-t-il pas, lorsqu'il a pour contexte le domaine des affects, à la violence causée par une souffrance d'ordre moral ? L'auteur nous décrit une jeunesse en « violente peine d'esprit »[97], en proie aux obscurités d'un débat intérieur, d'autant plus cruel que son issue lui est inaccessible. Le portrait se fait pathétique. Et le pathos continue l'image déjà esquissée d'une jeunesse finalement pitoyable, et dont personne parmi les adultes ne semble vraiment se préoccuper. À l'errance d'une jeunesse désaxée, s'ajoutent les affres d'une génération doublement victime d'un intime déchirement et d'un abandon généralisé. Effectivement : aux questions urgentes de la jeunesse, nul ne répond. Patente est l'indifférence des adultes distants d'une jeunesse esseulée, livrée à elle-même…À cette indifférence générale, Bourget a beau jeu de réagir par une indignation personnelle de franc-tireur. C'est que de telles absences ou abstentions dont la génération adulte se rend coupable sont choquantes aux yeux de l'écrivain-mentor qui peut alors, très avantageusement, faire profession d'assistance à une myriade de lecteurs en danger.

L'espèce de *vide idéologique* (polémiquement présenté comme indifférence ou négligence en matière d'éducation...) n'est qu'une illustration parmi d'autres d'une thématique générale qui innerve l'ensemble du *Disciple*. Le *silence* des intellectuels et des responsables moraux est l'une des pièces du procès que Bourget intente à l'encontre de l'intelligentsia des années 1880, incapable, selon lui, de fournir à la génération neuve les principes d'un optimisme bien senti, relayé par une morale du sérieux, de l'effort et de l'engagement, au service des valeurs traditionnelles du passé et de la patrie. Le retirement des clercs signe donc la démission de tous ceux qui, pourtant, sont les instructeurs attitrés de la nation. Un tel présupposé veut que le clerc, laïcisé, c'est-à-dire l'homme instruit, ait un haut devoir à remplir auprès de ses compatriotes et, plus spécifiquement, à l'égard de la jeunesse. Cette conception tend à confondre en une seule et même figure, l'Intellectuel et le Pédagogue[98].

[97] Nous empruntons la formule au *Grand Dictionnaire Universel du XIXème* (édition de 1876) de Pierre Larousse : contemporaine de notre texte, elle constitue une paraphrase possible de la pensée de Bourget. (Art. « Tourmente », t. 15, p. 361).

[98] On prendra ce dernier mot dans son sens le plus large et le plus ancien, encore sensible dans le verbe « instituer ». L'instituteur instaure les éléments d'une culture dont il est l'un des fondateurs. En tant qu'instigateur, il est autant celui qui forme et celui qui fonde. Son action s'exerce sur les hommes et, en retour, celle-ci contribue à l'établissement des sociétés. La formation et la fondation sont ses deux lettres de noblesse…

Le renoncement des intellectuels à propos de quoi Paul Bourget se dit désolé permet à l'auteur du *Disciple* de légitimer (d'embellir) sa propre action, isolée mais singulière, en faveur de lecteurs délaissés, négligés par tous. La faillite des responsables fustigés pour leur dérobade laisse le champ libre à leur contempteur ! Au défaitisme ambiant, lâche et coupable, Bourget répond par le rétablissement urgent et impérieux du magistère auctorial.

Dans cette perspective, il est possible que sa lutte déclarée contre les effets ravageurs du positivisme sur une jeunesse sans bagage culturel, par conséquent malléable, ne soit qu'un épiphénomène d'une attitude plus générale. Son improbable croisade contre les tenants des principes incarnés par les successeurs d'Auguste Comte n'est peut-être qu'une manifestation secondaire d'un combat plus essentiel : redonner à la jeunesse, que ni *l'école ni les livres n'instruisent plus*, la force vivifiante des Humanités[99]…

Voilà pourquoi la prérogative magistrale définie comme le souverain remède prescrit à une jeunesse démoralisée renaît-elle sur les cendres d'une époque qui entend réagir à la décadence.

L'imaginaire littéraire des années 90 explique ainsi, notablement, le surgissement de toute une littérature du magistère qui fleurit sous la forme exemplaire du roman (ou du théâtre) à thèse. Paul Bourget est l'un des premiers à se lancer dans cette aventure. Maurice Barrès et André Gide l'y suivront, développant à leur tour un discours magistral aux accents chaque fois singuliers.

L'image d'Epinal, véhiculée dans l'incipit de la dédicace brosse le tableau et dresse le constat (rapides et stéréotypés) d'une jeunesse *en manque de mentor*. C'est qu'en effet, l'errance et le tourment juvéniles appellent le secours et le soutien de l'aîné et du clerc. Les deux petites vignettes qui fixent, l'une l'adolescence vagabonde et l'autre une génération souffrante, décrivent aussi en creux (par une sorte de complémentation) la figure attendue du maître. À ce nouveau parangon de l'homme providentiel, Paul Bourget

[99] Ce qui est vrai pour l'instituteur (*vide supra)* est vrai pour le professeur : « La grande majorité des professeurs étant peu rétribués, la profession n'est pas de celles qui attirent les plus jeunes gens à la fin de leurs classes. Ils éprouvent même une sorte de répulsion pour un état qui les ramènerait dans les murs du collège d'où ils sortent si joyeux [!] C'est l'âge des belles espérances, et nos yeux se tournent alors vers des professions plus brillantes dans le lointain, moins en dehors de ce qu'on nomme le monde. Mais lorsque nos amis ou nous-mêmes avons touché au écueil de la vie, nous voyons autrement la position calme et sûre du professeur ; nous comprenons quelle satisfaction intime et douce doit produire, chez un homme vraiment digne de la remplir , la mission de communiquer à l'enfance ou à a jeunesse les *préceptes de la morale*, d'en développer le sentiment dans son cœur, de lui départir les trésors de la pensée. » Edouard CHARTON, *Dictionnaire des professions*, Hachette, 1880, art. « professeur », p.458.

crédite bien des vertus. Sous la formule dédicatoire, l'auteur du *Disciple* appelle de ses vœux un modèle d'intellectuel, instance salvatrice dépêchée auprès d'une jeunesse délaissée, puissant agent de transmission culturelle et artisan de moralisation.

Le personnage du maître, ainsi auréolé, fait donc l'objet d'une réévaluation conceptuelle au moment même où il semble le plus faire défaut dans la réalité !… Qu'importe, car sous le discours déploratif des malheurs du temps se déploie une stratégie argumentative dont l'intention apologétique travaille à la résurrection du maître, figure complexe d'un « ami » de la jeunesse, triplement dépositaire officiel de culture, psychologue compétent sourcilleux et gardien de la morale.

Le portrait du jeune homme fonctionne comme s'articule un diptyque. Aux malheurs et aux déboires qui accablent les forces vives du pays, s'ajoutent en regard des aptitudes et des ressources promises par un certain nombre d'intelligences qui se refusent au laisser-aller et au vague à l'âme. L'évocation navrée d'une jeunesse en déréliction appelle son correctif ou sa médication, en d'autres termes, la silhouette cachée du personnage magistral.

Dans cette perspective, le maître escompté – et Paul Bourget mieux que les autres – saura dispenser aux jeunes anxieux le calme, aux jeunes affligés la consolation, une conviction aux esprits qui doutent, une ferme direction à ses lecteurs à lui…

La représentation de la jeunesse est inséparable de celle du maître. Le texte de Bourget est, dans son contenu et dans sa visée, doublement descriptif. Comme en un diptyque dont les deux volets peuvent à volonté se déployer ou se recouvrir l'un l'autre, la dédicace du roman en dit aussi long sur le dédicataire que sur son auteur lui-même. Cette logique bidimensionnelle présente deux intérêts. D'une part, elle instaure entre les lignes la substance d'un programme magistral ambitieux, et prête au titulaire du magistère un arsenal de compétences intellectuelles et morales imposant. D'autre part, la représentation de la jeunesse, dans sa possible binarité, dit la complémentarité foncière de toute dialectique de maîtrise. La description du lecteur jeune et anonyme, encore attaché à sa génération mais bientôt disciple de l'écrivain, est inséparable de la peinture du mentor, fût-elle de profil… C'est dans cette mesure que l'*évocation* du monde juvénile est

doublement appréciable. La dédicace du *Disciple* est la représentation d'un lectorat, mais plus encore appel et incantation du disciple[100].

1.3 Le profil du lecteur modèle : comment l'on fabrique un disciple

La phrase placée en ouverture de la dédicace annonce en l'espace de huit lignes le programme magistral que Bourget entend développer, d'abord par le biais direct et discursif d'une lettre ouverte destinée à la jeunesse, ensuite par le truchement romanesque d'une dialectique de maîtrise racontée. Ce faisant, l'incipit impose – au seuil de l'ouvrage et comme préalable à ce double magistère – la vision fortement caractérisée d'une jeunesse explicitement typifiée. On a montré que, selon cette perspective, le dédicataire est l'objet d'un double traitement : d'abord, il est défini, donc recomposé, et cela au gré du magistère, c'est-à-dire en fonction de l'enseignement que l'auteur entend lui prodiguer. Ensuite, il est pris en main par l'instance auctoriale qui s'emploie à légitimer sa prérogative magistrale par la profération d'un discours assertif qui circonscrit le lecteur, dès lors emprisonné dans un portrait figé. Aussi, le jeune homme de 1889 est-il décrit, ciblé et compris. Destinataire de la dédicace et bénéficiaire du magistère, il est cet interlocuteur abstrait, idéale créature d'un romancier démiurge, instrumentalisé comme figure standardisée du disciple.

L'incipit a donc pour conséquence de *raréfier* le lecteur par le filtre d'une identification réductible aux impératifs d'un magistère. L'entrée en matière de la dédicace met ainsi en place, de façon préalable (et surtout définitive !) les éléments d'un profil de lecteur qui se rapporte à un type de destinataire donné et qui, déjà, constitue les caractéristiques intangibles, sociales, intellectuelles et psychologiques, du futur disciple. Le maître est celui qui dit au disciple[101]son identité *et en le disant, la lui impose*.

La fabrique du disciple à laquelle travaille assidûment l'incipit confère au maître une autorité fictive, à situer sur l'étroit chemin de crête où se jouxtent la directivité d'une emprise et l'intimité d'un compagnonnage. Le maître en effet peut revendiquer son titre s'il sait allier deux ambitions à première vue contradictoires : celle d'une guidance forte

[100] Et c'est bien ce qu'André Gide fera en 1897, mais cette fois, sur le mode majeur, lyrique et festif des *Nourritures terrestres* !

[101] Ce sera, du reste, ce que Robert Greslou attend indirectement de la confession qu'il adresse, depuis sa prison de Riom, à son auteur-fétiche et maître Sixte : « Dites-moi que je ne suis pas un monstre » (p.308).

imposé au disciple ; concurremment, celle d'une familiarité confidentielle offerte à ce dernier…

Or, la prise de contact qui s'exprime dans la dédicace réussit cette délicate jonction. Elle administre la preuve que l'auteur, parce qu'il connaît intimement son lecteur, est habilité à l'instruire… Ce droit de parler est le point de départ de la relation de maîtrise. Son corollaire, le devoir du disciple d'écouter le maître, ne figure pas au texte. Cette absence (ou ce sous-entendu) prend la valeur d'un non-dit significatif parce qu'il parachève dans un silence textuel la *création du disciple*. Né de la métamorphose du jeune homme en lecteur, ce parfait partenaire se voit attribuer, implicitement, une qualité patente : l'aptitude à la réceptivité. La disposition à écouter le maître, vertu cardinale du bon disciple, est ainsi passée sous silence, mais elle est très fortement induite. L'incipit, effectivement au lieu de la nommer comme une caractéristique du portrait – et non des moindres – , suggère par prétérition une condition latente, allant de soi. C'est donc « à la dérobée » que Paul Bourget pose entre les lignes le complément innommé mais indispensable au portrait du lecteur : l'évidence du désir d'écouter un maître. Le descriptif du jeune homme, dont on vient d'esquisser les principaux éléments – sociaux, intellectuels et psychologiques – s'achève donc, en filigrane, sur une caractéristique indirectement assignée au lecteur mais indispensable au texte magistral. Car sans jamais le dire, l'auteur n'en exprime pas moins le souhait que la lecture de son ouvrage ait l'impact d'une *conversation* qui soit une *conversion*. Au-delà des signes distinctifs dûment inventoriés par le romancier, l'incipit délivre un certain nombre d'implicites, où l'adhésion d'un lecteur transfiguré en disciple, est la pierre angulaire.

En d'autres termes et conformément à sa fonction programmatique, la dédicace fournit les éléments d'un *mode d'emploi* du livre. Au seuil de l'ouvrage, s'imposent simultanément une *codification de lecture* et un *contrat de maîtrise*. Faisant du livre un magistère et de la lecture un enseignement, la voix auctoriale définit consécutivement et en retour les formes de sa réception et les attitudes du lecteur qu'elle prescrit. Aussi, met-il en parallèle les deux paradigmes de l'*écrivain-maître* et du *lecteur-disciple*.

On notera enfin que l'efficience du discours magistral repose sur l'alliance des deux modes d'expression du constat et de l'évidence. La stratégie du texte tient de ces deux modalités qui, conjuguées, disent l'indubitable. Le portrait du jeune lecteur oscille ainsi entre le descriptif et le suggestif. Au jeune homme de comprendre que le miroir

tendu renvoie non seulement une image recomposée de lui-même, mais qu'il constitue en outre un appel non formulé à devenir disciple…

À ce moment-là, le récit n'existe pas encore. Le lecteur n'a pas franchi le seuil du roman. En deçà de la fiction et en attente du romanesque, le voilà pourtant disponible pour une *autre* forme d'écrit, rendu attentif à un message où les constructions de l'imaginaire marquent le pas devant les réalités de la morale… La voix auctoriale est ainsi première et prioritaire. Elle s'impose dans la profération d'un discours préliminaire qui instaure un face à face hiérarchisé avec son destinataire et prescrit au lecteur une attitude et une réceptivité en adéquation avec lui. Délibérément distincte de l'instance narrative, elle se trouve momentanément exemptée du soin de conduire le récit. Délaissant la fonction ordinairement dévolue au narrateur, elle formule et édicte alors, pour la gouverne de son lecteur, un certain nombre de constats et de conseils relatifs aux mœurs présents.

Nous pensons que cet « avis » ne peut être entendu du lecteur que comme avertissement, et un appel. Les deux registres de la contestation et de la mobilisation s'y équilibrent. La dénonciation du positivisme (que Paul Bourget ne traite ni en spécialiste ni en critique mais de façon générale et moralisante), appelle à son tour une prise de conscience (un retour à des valeurs négligées jusque-là) de la part de la jeune génération, que l'écrivain s'emploie à avertir et conseiller.

L'ensemble du propos est fidèle à une démarche d'inspiration didactique. Dans cet esprit, l'auteur « au-dessus de la mêlée » s'attribue la prééminence d'une conscience dont l'intelligence et l'éloquence se placent au service d'une jeunesse en danger et d'un individu à sauver.

À la fois *lettre ouverte* et *discours*, l'introduction au roman emprunte son expressivité à deux modèles de la communication magistrale : l'épistolaire et l'oralité.

L'épistolaire, on le sait, a contribué à l'expression d'un certain magistère. Les lettres d'Héloïse à Abélard ou *La nouvelle Héloïse* de Rousseau (les trois premières lettres sont significatives pour nous) n'en sont que deux exemples donnés, en quelque sorte, « au hasard », tant est vaste le corpus et délicat le choix en un domaine aussi profus que celui de la *correspondance magistrale* et de *la lettre d'éducation*.

L'oralité quant à elle (« c'est à toi que je veux dédier ce livre, jeune homme de mon pays » […]) n'est jamais que la réminiscence mise en procédé énonciatif d'un échange présumé vivant et direct, comme celui qu'installe idéalement le tête-à-tête de maître à disciple. Cette spontanéité que l'écrit ne saurait rendre survit dans la tonalité

oratoire et l'éloquence du discours. Que font-elles sinon suggérer un dialogue perdu que la société n'est plus capable d'exprimer et que le mentor s'efforce de ressusciter ?

Les éléments cités à l'instant y contribuent de façon significative. Le présentatif désigne (presque *ex-abrupto*) le destinataire du texte ; l'auxiliaire de mode imprime à l'intention auctoriale son caractère volontariste et impérieux ; les marqueurs pronominaux de l'émetteur et du récepteur installent les deux pôles d'un dialogue commençant ; le présent de l'énonciation construit une co-temporalité entre l'auteur et le lecteur propice à l'intensité de la parole échangée ; quant à l'apostrophe, elle réitère en l'accentuant l'adresse à l'allocutaire. Dans une surexposition de l'auteur et du lecteur à laquelle s'ajoutent les éléments d'une rhétorique de l'urgence et de l'intensité, l'avant-texte du roman de Bourget reconstruit, mimétiquement, l'équivalent d'une parole vive, inséparable d'un contexte d'oralité. De bouche à oreille, le texte se déroule. De bouche à oreille, un magistère se développe…

La dédicace « À un Homme » donne accès à la fiction romanesque et délivre une clef indispensable à sa compréhension. Elle est le précieux témoignage du fonctionnement d'un magistère préfaciel assumé par un romancier à destination d'un lectorat prédiqué et préfabriqué. Le projet de l'auteur s'exprime à travers une thèse d'abord exposée puis illustrée. Nulle césure ne s'interpose entre ces deux moments magistraux, sinon la démarcation matérielle qui isole le paratexte placé en amont du récit romanesque. L'exemplarité du récit, prolonge les prolégomènes préfacielles : incarnée et mise en scène, la leçon prend corps par l'imaginaire d'une histoire et dans le destin de personnages symboliques. C'est *l'ensemble continu* du livre qui est l'expression d'un magistère, d'abord directement institué de l'auteur au lecteur sous la forme d'une dédicace, apostrophe didactique et édifiante pour un lecteur générique, ensuite redoublé et médiatisé au cours d'une longue fiction déductive et exemplaire[102].

1.4 D'un paratexte à l'autre : l'abrégé de la quatrième de couverture

[102] *Le Disciple* entretient d'évidentes correspondances, analogies de formes et d'intentions avec *Les Nourritures terrestres*. Plus spécialement, la dédicace qui ouvre le roman de Bourget est à rapprocher des deux textes qui encadrent le récit gidien dans une fonction de pré-texte ou de texte-programme commune aux trois. De même, la posture surplombante de l'auteur autodésigné mentor, guide spirituel ou moral ; l'adresse si véhémente à l'allocutaire désiré, le fantasme de l'alter ego ; la construction imaginaire de ce destinataire élu en idéal disciple ; le ton mi-familier mi-assertif du propos , à la fois distant et proche, impératif et sympathique ; la recherche d'affinités de maître à disciple, ; la vision de l'avenir telle que l'aîné la conçoit pour son cadet ; le texte entendu et reçu comme un manifeste (hédonisme de Gide et antiscientisme de Bourget) ; la position de l'auteur dans son siècle et la posture magistrale qui en découle ; enfin, l'attente d'imitation et le besoin de mimétisme sous-jacent au magistère.

Quel en est l'objet et de quoi le magistère auctorial est-il l'expression ? Que prend-il en charge de dénoncer, et comment peut-on qualifier la position intellectuelle qu'il choisit d'adopter ? À ces deux questions qui touchent, l'une au contenu magistral et l'autre à la forme du magistère, la quatrième de couverture de notre édition de travail fournit des éléments de réponses. Qu'on en relise les trois premières phrases :
« Robert Greslou commet un crime en obéissant rigoureusement aux leçons de son maître en philosophie Adrien Sixte, derrière lequel on devine la figure deTaine. Ce livre […] dénonce les dangers du positivisme et cerne la responsabilité de l'intellectuel ».

En conformité avec les deux principes – concision et incitation– le propos de couverture condense l'essentiel du roman et s'efforce de susciter un désir de lecture. Exercice hautement périlleux qui prend le risque d'altérer l'intégralité du livre, autant que l'intégrité de la pensée qui le forma… Ce miroir, déformant, n'en est pas moins l'un des premiers points de contact du livre avec le lecteur de notre époque. Comme tel, il est intéressant d'en étudier le message. Il constitue, en somme, l'abrégé d'une lecture moderne et actuelle du *Disciple*. Quelque cent ans après sa parution, le roman fait l'objet d'une nouvelle notice. Et, indépendamment des contraintes liées à la composition d'une quatrième de couverture, ce raccourci est porteur de sens. À sa manière, il concentre l'essentiel de l'intrigue et, lorsqu'il désigne les mobiles du crime, il en cible aussitôt les causes médiates et lointaines. Il sélectionne des informations qu'il surexpose au détriment de pans entiers du roman. En passant par exemple sous silence la longue confession de Robert à son maître – moment essentiel au cours duquel un disciple abandonné appelle son maître au secours – ne déséquilibre-t-il pas la matière du roman vers l'action pure d'un roman policier ?

Réduction d'un ensemble narratif au départ complexe, le résumé qui s'affiche sur la quatrième de couverture se donne à lire comme détournement. Quels intérêts y trouverons-nous, et en quoi contribuera-t-il à mieux cerner le projet et l'objet de maîtrise inscrit au roman de Paul Bourget ?

En proposant au lecteur d'aujourd'hui l'histoire d'une relation de maître à disciple conçue selon les schémas de pensée qui furent ceux de la Troisième République, le résumé actualise une dialectique de maîtrise à l'usage du XXIème siècle.

En condensant le roman aux dimensions d'une restitution partielle et choisie, la quatrième de couverture en dessine des contours simplifiés. Elle obéit en cela à une obligation de brièveté et une logique discursive qui ne sont pas sans rappeler la posture de

captatio benevolentia. Mais quels sont les enjeux d'une telle schématisation ? La *radicalisation de la maîtrise*, plus précisément, la construction d'un propos schématique qui l'enferme… Explication.

À s'en tenir au texte de la couverture, la relation de maîtrise mise en coupe par le résumé se réduit à deux termes : elle est l'histoire d'un amour fatal et le récit d'un endoctrinement. Ce condensé, dicté par des considérations éditoriales, est porteur de sens. Mêlant le tragique amoureux au dommage du dogme, une telle condensation met en vedette un certain nombre de caractéristiques relatives à l'interaction de maître à disciple. Y domine une image : la représentation, en diptyque du maître corrupteur et du disciple assujetti. Le laconisme du résumé souligne ainsi la part d'ombre qu'il entend associer à la relation de maîtrise, accusée de sécréter le mal jusqu'à la perpétration du crime.

C'est ainsi que certains éléments privilégiés de l'intrigue, – peu nombreux mais lapidaires – réactivent une imagerie d'ailleurs tenace et répandue, qui excéde les limites du roman étudié. Au reste, n'est-ce pas un des paris de l'énoncé de couverture que de conduire à la lecture par l'évocation d'éléments co-présents au texte et au monde, référent symbolique et idéologique du lecteur potentiel ? Quoi qu'il en soit, un imaginaire culturel est ici perceptible et agissant. C'est lui qui prête à la figure magistrale les dimensions frappantes d'une envergure exceptionnelle. Celle-ci confère au personnage qui l'incarne une puissance impressionnante, objet *ambigu* d'admiration et de crainte. Quant au rapport de maître à disciple, il est lui-même l'objet d'une semblable ambivalence. Lorsque c'est la connotation négative qui l'emporte, on l'assimile volontiers à de douteuses accointances ou a de dangereuses liaisons… La relation de maîtrise montrée du doigt et mise au banc des mauvaises fréquentations ?

Nul doute que Paul Bourget l'entendait ainsi. C'est pourquoi, dans leur radicalité même, les formules brèves du résumé sont conformes au dessein de l'auteur. La relation du philosophe à son pupille y est décrite sur le mode de la concision et de la causalité. L'influence du maître (le roman dira que cet ascendant passe avant tout par le biais d'une *lecture*), la docilité du disciple inconditionnel, enfin, les incidences d'un magistère sur un crime construisent l'ébauche d'une relation de maîtrise évidemment stigmatisée par l'écrivain. Et il y a ici du grain à moudre comme l'incitation au suicide, la perversion du sentiment d'amour, l'obéissance absolue et déshumanisante, l'inspiration au service du mal, la condamnation des mauvais livres.

Le roman, on le voit, est la dénonciation d'un modèle culturel exclusivement livresque et d'un enseignement générateur d'un asservissement, à l'horizon duquel la mort attend des

personnages emportés dans une dialectique de maîtrise sinistre et mortifère. Le récit de Bourget fait valoir plusieurs phénomènes relatifs au magistère dont certains ont valeur de clichés. Ce jeu thématique, l'écrivain l'ordonne au fil de l'histoire et suivant un canevas implacable et logique. Quelles sont donc les implications de ce double agencement ? Un schéma directeur à deux voies conduit l'organisation du roman. Sur cette base, le continuum narratif relève d'une double disposition, chronologique et consécutive.

1.5 De la préface à l'épilogue : la mort comme avertissement et sanction

Le thème de la mort omniprésent et dramatisé culmine dans la « conclusion » du *Disciple*. Nous sommes fondés à penser obéit aux deux schémas directeurs signalés plus haut. En cela, on le considérera en tant qu'épilogue du roman parvenu au terme de son histoire et résultante d'une opération logique à valeur démonstrative.

Sous ces deux aspects, la mort apparaît comme la sanction qui s'abat sur les deux plus jeunes personnages du roman, Charlotte de Jussat et Robert Greslou. Quelles significations peut-on en proposer ?

Les personnages dont il est question sont les représentants, homme et femme, d'une jeunesse innocente, pervertie par un système de pensée (les leçons d'Auguste Comte remontent à trente années en arrière) né du cerveau de la génération précédente. Paul Bourget y insiste nettement dans son introduction !:Dès lors, la mort de Charlotte et de Robert peut être perçue comme l'issue d'une incompréhension entre la génération montante éduquée à contre-courant et la génération au pouvoir. Il est une autre façon de comprendre l'élimination dont les jeunes sont les objets sacrificiels. Le suicide de Charlotte et l'assassinat de Robert disent de façon symbolique une jeunesse désaxée et avilie, placée au contact de nourritures intellectuelles contre-nature et mortelles. A cet égard, la confession de Greslou, lecteur inconditionnel nourri et gavé de philosophie, l'exprime amplement. Aussi, la thématique de la mort suggère-t-elle une autre piste de réflexion. Cette dernière renvoie à l'incommensurable question des conséquences possibles que toute passation de savoir entraîne à sa suite sur ceux qu'elle prétend instruire et former. Et lorsque les destinataires et bénéficiaires de cette transmission trouvent la mort, force est de s'interroger sur les implications d'une dialectique qu'un roman dramatise à l'envi.

La sanction de la mort désigne le destin de personnages exposés[103] au livre, en même temps qu'elle stigmatise l'échec d'une maîtrise essentiellement livresque, cérébrale et déshumanisée. Autour du livre médiateur de doctrine mais écran magistral, Bourget développe en creux une approche morale et éducative de l'écriture et de la lecture. Sur cette base, il construit un scénario de roman, et attribue au maître et disciple des rôles et des positionnements bien définis. Un des implicites de cette mise en fiction a trait à la fonction du mentor qui s'impatronise conducteur d'un lecteur-disciple, soit à son insu et pour le pire (Sixte/Greslou), soit ouvertement et pour le meilleur (Bourget/le jeune homme de 1889). Il est donc des choses bonnes et des choses mauvaises à recevoir. Entendez qu'elles le sont, non pour elles-mêmes et intrinsèquement, mais dans l'exacte mesure où elles font l'objet d'une transaction et se confondent avec le contenu d'une offre conceptuelle ayant jeu d'enseignement.

Mais *qui* les désigne de façon si manichéenne, sinon le *maître* afin que le disciple les reçoive ou s'y dérobe ? La fonction magistrale n'est jamais très éloignée de la mission du guide qui conduit ceux qui lui sont confiés selon des prescriptions positives ou négatives, par recommandation ou par interdit. Nous retrouverons les maîtres dans l'exercice de cette prérogative régalienne et morale dont l'horizon semble borné par le blâme ou l'éloge. Si, par exemple, Gide se fait le chantre fervent de la bonté des nourritures terrestres, Bourget n'est-il pas— en un double magistral inversé – celui qui note d'infamie certaines nourritures intellectuelles ?

Si l'on adopte ce point de vue, la perception que l'on a du savoir prend nécessairement une nouvelle envergure. La connaissance n'est plus le contenu conceptuel d'un enseignement mais la matière d'une divulgation libre et dangereuse, ou le sujet d'une rétention d'information arbitraire et liberticide... En effet, si la posture magistrale est assimilable à un filtre moral, la maîtrise se comprend comme un laboratoire où s'effectuent: la censure du savoir selon des critères moraux et la détermination du devoir propre à sa transmission.

Robert Greslou est mort d'avoir lu… et cru ce qu'il lisait !

[103] Comme on le dirait de personnes exposées à un « danger ». Pour l'auteur du *Disciple*, *lire* c'est parfois *se perdre,* et *écrire* peut signifier *compromettre*… Aussi le livre est-il objet de suspicion, et à la méfiance qu'il suscite répondent les avertissements et les mises en garde prodigués par la voix magistrale du romancier. Dès lors, on saisit sur quoi peut reposer l'une des légitimités d'une dialectique de maîtrise livresque. Présenter à son lecteur *le livre d'un autre* comme un péril potentiel, c'est s'autoriser à le censurer, sous le prétexte moral d'en protéger *son propre lecteur*. Entre maître et disciple se joue alors une relation qui, en quelque manière, recoupe l'interaction d'un protecteur à son protégé, où le livre « mauvais » amplement dénoncé par le « bon » maître servirait d'alibi à l'éducation d'un disciple bien à soi et fait sur-mesure !...

Un mentor lui a manqué : là où il aurait eu besoin d'un guide spirituel avisé et aimant (au profil bourgétien en somme…), il n'a trouvé qu'un penseur candide et inconséquent (d'incarnation sixtienne). *La mort du disciple* consomme *la faute d'un maître* et dénonce le pouvoir destructif d'une transmission cognitive livresque (mais faut-il instituer un contrôle sur le livre, et Bourget est-il prêt à ce que cette censure s'exerce éventuellement aux dépens de son propre livre ?). En cela, elle met en tension l'analogie entre maîtrise diégétique et maîtrise extra-diégétique dans la logique structurelle et structurante d'une redondance et d'une symétrie inversée.

La mort de Robert est aussi la métaphore romanesque d'une condamnation idéologique et l'hyperbolique dramatisation d'une position auctoriale (mais faut-il accepter que le roman se fasse le messager d'un contenu « politique » qui dicte son inspiration au roman d'éducation ? En cela, elle met en relief le danger réel (sur le modèle de l'affaire Chambige) auquel s'exposerait le jeune lecteur du *Disciple* lui-même s'il était sourd aux avertissements de son préfacier et inattentif au magistère de la dédicace…

Le crime d'un intellectuel, la mort d'un lecteur et le pouvoir exorbitant du livre sont trois éléments fictionnels par lesquels *Le Disciple* s'inscrit dans la sphère du roman à thèse : la violence des destins métaphorise la radicalité du positionnement du romancier. L'excessive brutalité de la fable est la transposition romancée (et outrée) d'une réalité dénoncée dans la « lettre au jeune homme ». Aussi, la mort rapportée par l'épilogue renvoie-t-elle à l'objurgation de vivre énoncée dans la dédicace, selon une cohérence en diptyque qui suggère une lecture en *miroir*. La culpabilité du maître, la vulnérabilité du disciple et la perversité du magistère qu'elle cristallise sont en effet toutes trois *déjà* présentes dans l'avant-texte, inscrites sous le régime d'anticipation d'une dédicace dont une des fonctions consiste à préparer la conclusion d'un roman tendu entre la *description d'un mourir* et une *adresse à vivre*.

Enfin, la mort que Charlotte se donne pour continuer de croire en son amour, et celle que Robert reçoit d'André (qui ainsi relève l'affront fait à sa sœur), sont le terme et la résultante tragique d'un processus, dont Paul Bourget démonte le mécanisme afin d'en neutraliser, pour la gouverne de son jeune lecteur, l'efficacité fatale. Pourtant, ni Charlotte ni Robert n'échappent à leur sort. Fallait-il donc que la jeunesse vierge et pure (dont tout le péché était de trop croire et trop bien ce que d'autres écrivent et éditent) fût sacrifiée ? Les personnages qui ne survivent pas à la maîtrise sont les otages de

conceptions morbides et de spéculations attentatoires à la vie, fruits d'une génération dominante et maîtresse d'une partie de l'officielle pensée. Les personnages qui perdent la vie à la fleur de l'âge (Robert ne dépasse pas vingt-deux ans) sont les enfants victimes d'adultes-qui-pensent-et-qui-écrivent (au moment des faits Adrien Sixte n'est-il pas ce philosophe positiviste-nihiliste au faîte de sa renommée de penseur et d'*écrivain*?). Troublant rapprochement qui fait se toucher l'enfance désarmée et lisante et l'adulte cultivé et écrivant, et dont l'issue est fatale aux vies les plus courtes !

La mort des jeunes que le *livre* atteint directement (Robert) ou par ricochet (Charlotte) serait-elle inscrite au programme de la dialectique de maîtrise ? Pour Paul Bourget, cela ne semble faire aucun doute. Mais à qui la faute ? À l'adulte, auteur du livre et ayant ainsi charge d'enseignement ? Au jeune lecteur placé dans la situation de se l'approprier ? À l'esprit même de l'enseignement édicté par le livre?

Le *scandale sacrificiel* de la jeunesse renvoie à quelques-unes des grandes interrogations jamais résolues et relatives à la culture. Il s'y rapporte nécessairement, une fois admise la proposition que tout magistère est transaction contraignante d'un contenu d'enseignement d'un plus âgé vers un plus jeune. Comment donc penser la passation intergénérationnelle du savoir étant donné l'omniprésence culturelle et la supériorité symbolique des adultes ? Que se passe-t-il lorsqu'on lit, et qu'est-ce que la lecture ? L'assimilation de l'information peut-elle aller, comme *Le Disciple* le dramatise, jusqu'aux limites incontrôlables d'une identification irrationnelle du lecteur à l'auteur ? Y a-t-il une forme de sacralisation du livre aux très puissants charmes desquels Greslou — comme d'autres — se serait laissé prendre ?

Ces questions, ces angoisses et ces nostalgies sont peut-être de celles qui habitaient l'auteur du *Disciple* il y a plus d'un siècle. Puisqu'une dialectique de maîtrise réduite à la lecture d'un système philosophique peut se solder par la mort du lecteur et de ceux qu'il approche[104], c'est que, manifestement, quelque chose va mal au royaume des Idées ! Cependant, ce n'est pas sur le terrain doctrinal que Paul Bourget choisit de riposter au danger qui menace l'esprit et le cœur – l'intelligence et la sensibilité – de la jeunesse. Il y a bien *récit* d'une maîtrise fatale au disciple et définitivement dommageable au maître[105] ; quant à la contre-argumentation, elle m'occupe à proprement parler que

[104] On pense ici à Charlotte éprise de Robert, livrée indirectement mais tout aussi gravement au modèle livresque dont l'apprenti s'est fait disciple du philosophe… et maître de la jeune fille, qu'il s'emploie à séduire pour vérifier, *in vivo*, la pertinence d'un système dont il est devenu le défenseur, le protagoniste et l'expérimentateur.

[105] Voir les chapitres V et VI, et les toutes dernières pages du roman au cours desquelles le remords d'Adrien Sixte se transmute en repentir chrétien, signalant sinon une forme de conversion religieuse, du

quelques pages de la dédicace. L'ensemble du *Disciple* dénonce plus qu'il ne raconte, certes. C'est d'ailleurs le rôle de l'avant-texte d'orienter la fiction dans cette perspective, et de préparer le lecteur à la lecture d'un récit dont le *tragique diégétique* s'entend comme une *critique extradégétique*.

Pourtant, *Le Disciple* n'est pas un essai alternatif au positivisme. Loin s'en faut. Il est le roman à thèse d'un écrivain dont la majeure partie de la production fut celle d'une longue fiction romanesque, théâtrale et nouvelliste.

L'option qui subordonne le narratif à la démonstration et l'imaginaire à l'argumentaire, trouve peut-être ici les plus déterminantes de ses causes. Ne fallait-il pas en effet, pour s'assurer une force didactique et probante optimale, pour imprimer dans l'esprit du jeune homme dédicataire une leçon salutaire et définitive, que *Le Disciple* évoquât, par le romanesque, deux morts dans leur brutalité (André tue Robert au nom de l'honneur nobiliaire) et leur nullité (Robert Greslou le studieux, le candide et le passionné méritait-il de mourir au coin d'une rue, en forban, d'une balle dans la tête ?). La mort de Robert et de Charlotte doit servir d'exemple fictionnel et de repoussoir idéologique à tout jeune homme (et, par extrapolation à toute jeune fille) susceptibles de lire le roman de Bourget et. L'efficacité didactique du *Disciple* interdit à son auteur toute approche abstraite ou spéculative et commente, au contraire, de décrire la mort. En effet le magistère est ce par quoi quelque chose est montré *et* enseigné, (en langue allemande par exemple, « deuten », *montrer* et « bedeuten », *signifier* sont de la même famille). L'exercice du maître consiste à montrer et à enseigner. La monstration précède la démonstration. Et parfois même, lorsque l'image produite est suffisamment probante, la monstration se substitue à la démonstration. C'est pourquoi au sein du *Disciple*, la représentation et la justification de la mort occupe une place si importante. L'orientation idéologique et la vocation magistrale de l'ouvrage le voulaient. Sa théâtralisation (suicide, assassinat, veillée funèbre) constitue le ressort d'une machine infernale et la clef d'une grille de lecture idéologique.

En observant l'organisation du roman, on se rend compte qu'à l'instar de la thématique de la mort conduite selon un schéma chronologique, logique et symbolique, la relation de maître à disciple relève elle aussi d'un agencement narratif double. La dialectique de maîtrise est narrée dans son évolution *et* dans sa consécution, telle une histoire ponctuée d'épisodes et un processus systématique divisé en phases.

moins le renoncement du philosophe à son œuvre athée.

Décrire la gradation d'une interaction de maîtrise sur deux plans synchronisés de l'écoulement temporel et de la concaténation logique est significatif. C'est suggérer que le rapport du disciple au maître à affaire avec une forme de *destin*. Bourget a indexé la catastrophique relation de maîtrise des rets de laquelle Sixte et Greslou sont captifs, du poids d'une fatalité empruntée au mélodrame : l'impuissance des protagonistes à conjurer leur sort sert d'hyperbole romanesque à l'enjeu critique qui habite le romancier. L'*inéluctabilité* des destins romancés est ce par quoi le mentor discrédite le magistère d'un maître rival.

Si la fatalité a sa place dans le roman, la *dialectique de maîtrise* fonctionne comme une *mise en scène du tragique*. La mort anticipée est prévisible et programmée comme la résultante d'une force morbide dont l'influence est connue et identifiable. Et ce n'est pas la moindre des arrière-pensées de la dédicace que de prévenir à grands frais le lecteur d'un danger annoncé dans la fiction et repéré dans le réel... Aussi, par le biais de la modalité tragique, une posture auctoriale se dessine. On pourrait la décrire de la manière suivante : *ne pas se taire ni tarder*, *instruire et devancer*. On saisit bien comment ce rôle d'auteur relève du défi intellectuel (il s'agit de combattre une thèse adverse) et d'une mission éducative (informer pour dissuader et prémunir)… mais on aimerait savoir laquelle de la vocation d'enseignant ou de la volonté de l'idéologue l'emporte finalement !

C'est un aspect du didactisme ambigu du *Disciple* que d'exploiter les ressources, les connotations et les implicites du tragique conçu pour un triple objectif : finaliser par la mort brutale (du disciple) et la rédemption possible (du maître) l'histoire mi-véridique[106], d'une relation de maîtrise racontée comme l'aventure tragique d'une *lecture d'endoctrinement* qui en des circonstances normales se fût ramenée au labeur estudiantin d'un jeune homme désireux de se cultiver ; démontrer la capacité de nuisance intellectuelle et psychologique, mentale et morale d'une puissance idéelle de destruction et d'anéantissement imputée à une thèse antagoniste à peine nommée, rarement interrogée pour elle-même (finalement presque absente…) mais traitée comme cible et cristallisation d'une opposition idéologique plus large et diffuse ; s'exposer enfin romancier et intellectuel responsable engagé devant ses pairs et ses obligés dans un débat de société et une rivalité d'hommes de lettres pour une cause si grave que ses enjeux excéderaient les habituelles controverses, au point d'être à proprement parler mortels.

[106] Michel MANUY, *Paul Bourget : un moderne*, *op. cit.*, « Au temps du disciple », p.481-491.

2 Comment Bourget s'impatronise « bon maître[107]»

Une de ses orientations les plus appuyées du discours préfaciel qui ouvre le *Disciple* consiste à retenir l'attention du lecteur sur la richesse méconnue d'une tradition pluridimensionnelle (morale, nationale, mais aussi littéraire), dont l'oubli se solderait par un appauvrissement généralisé, et dont la négligence (ou le mépris) conduirait inéluctablement à une forme d'adversité aveugle, déroutante et insensée. Les pages qui suivent montrent que ce passéisme est une stratégie : derrière le propos nostalgique et patrimonial, se profile la promotion individualisée et « carriériste » du romancier Bourget soucieux de s'impatroniser maître devant son lecteur à travers une imagerie magistrale qui cumule les visages de l'aîné, du juge et du guide. Cette identification de l'écrivain s'inscrit dans une trame argumentative que la préface s'efforce de faire admettre : par la remise en cause d'un présent malheureux parce qu'amnésique, et la construction d'un destinataire dont la jeunesse postulée réunirait inculture et amoralisme, le discours auctorial articule une valorisation du romancier en mentor sur les bases d'une *improbation* idéologique et d'une *invention* discipulaire. Car c'est en tant que contempteur du présent que Bourget s'institue formateur de la jeunesse : son opposition au monde contemporain est le meilleur atout de son positionnement didactique ; de façon symétrique, c'est par une antériorité d'âge et d'expérience que l'écrivain peut revendiquer la position d'héritier et de juge. La préface-dédicace du *Disciple* élabore ainsi une argumentation implicite à trois niveaux dont l'imbrication dépend très largement de présupposés et de non-dits. L'envergure de mentor résulte d'un imaginaire à plusieurs facettes que l'avant-texte a pour fonction de réactualiser en une parole consensuelle et conservatrice. L'allusion au passé, le discrédit porté sur le présent et l'exhortation adressée à la jeunesse conjuguent *amertume*, *anathème* et *appel*. L'idéal (rétrospectif), la crise (présente) et la leçon (pressante) concourent à l'argumentaire, et constituent les tenants et les aboutissants du modèle magistral ainsi posé, cautionné et légitimé.

On se propose de décrire donc les fils et les finalités d'un paratexte voué à l'auto-célébration d'un romancier qui, sur fond de mémoire, de morale et de civisme, entend

[107] On sait que l'expression désigna au tournant du siècle Anatole France, romancier et critique contemporain de Bourget qui, dit la *légende magistrale*, accueillait si aimablement ses disciples dans la Villa Saïd.

réinvestir à sa façon des stéréotypes magistraux. La préface du *Disciple* organise une impatronisation d'écrivain en maître à penser, et elle ne parvient à ses finsqu'en se faisant tout à la fois chronique, critique et didactique. Le discours qui exhausse un littérateur sur le piédestal magistral est donc triplement de mémoire, d'arbitrage et d'enseignement. Il a pour intention de ressusciter par le souvenir privé et personnalisé un passé collectif idéalisé, de discuter par l'expression d'un point de vue antagoniste sur un état présent de société, et d'entretenir la jeune génération désignée comme public d'avenir et interpellée en tant que lectorat à former — selon donc une double modalité de projection et d'identification — sur la place qui lui convient et le devoir qui lui incombe. Ce système de pensée est à l'origine d'une *investiture du maître*. Si son horizon est patent (il s'agit de réaliser l'adoubement du romancier devant le lecteur), sa cohérence est complexe (comment le texte accrédite-t-il l'équivalence entre une connaissance du passé et la compétence relative au présent ?) et sa pertinence discutable (comment l'autorité actuelle du mentor découle-t-elle d'une légitimité préconstruite ?). Il pose ainsi trois types de questions que ces lignes cherchent à éclairer.

Sur le plan générique de l'écriture romanesque, on s'interrogera sur l'usage de la préface recyclée en lieu et moment d'une déclaration magistrale, et on étudiera ce dévoiement du paratexte (initialement métatexte de la fiction qu'il est chargé d'introduire) détourné au profit de la digression morale, de l'interpellation du lecteur et de l'auto-célébration du romancier. Si le roman-magistère assigne à son paratexte une mission non conventionnelle, cette autre fonction, spécifique, invalide le consensus auteur/lecteur autour de l'écrit de fiction, substitue un modèle de lecture à un autre et reconfigure le rôle extradiégétique de l'écrivain de roman (désormais coupé de celui du narrateur). L'option bourgétienne transforme la préface du *Disciple* en *lettre ouverte*, et elle conçoit cette missive comme l'énoncé oratoire d'un discours paralittéraire, l'expression performative d'un adoubement magistral et le prétexte pédagogique d'un parrainage discipulaire. Une telle instrumentalisation de l'avant-texte bouscule le code romanesque et produit un effet de réception qui déplace les attentes du lecteur et reformule les intentions de l'écrivain. Le roman-magistère réinvente ses textes d'escorte, et cette existence nouvelle entérine l'omnipotence et l'omniprésence d'un romancier devenu maître de son lecteur par le roman.

Sur un plan argumentatif, l'intervention auctoriale se lit comme une posture magistrale déclarée mais ambiguë, dont le ton assertif et volontariste ne nie pas l'arrière-plan composite et souterrain. Bien que directif et prescriptif, le dit préfaciel en effet fait

dépendre son efficacité et sa puissance d'adhésion de présuppositions (hypothétiquement acquises et partagées) qui empruntent leur pertinence au discours ambiant de l'après-décadence et ses deux mots d'ordre littéraires de la *responsabilité de l'écrivain* et de la *socialisation du lecteur*. Il exhibe ainsi une *autorité* évidente, rhétorique, cependant largement redevable à un consensus culturel auquel il souscrit pour y puiser force, mais dans lequel mêmement il court le risque de s'enfermer, de se diluer… A ce sujet, on évoquera comment à partir d'une démonstration attachée à la résurrection d'un héritage littéraire (la référence à Dumas fils et sa thèse d'éducation populaire) et au retour d'une normativité morale (l'esprit de *sérieux* qui doit inspirer la jeunesse), Paul Bourget se forme un lectorat sympathisant acquis à sa cause, se façonne une stature de romancier mesurable à la toise d'un mentor, et colore ses œuvres de fiction d'une perspective en définitive moins socialisante et objective que partisane et polémique, oeuvrant à la promotion d'un roman ambivalent d'éducation juvénile et de contestation doctrinale. En apparence univoque et résolu, mais de validité fragile et relative, l'argument de la préface renvoie à des stéréotypes qu'un roman d'époque effectivement reprit à son compte, et c'est bien dans cette perspective d'*emprunt* et de *redondance* que nous situerons Bourget, préfacier et interlocuteur de ses lecteurs dans une magistralisation du roman et du romancier.

A la fois professeur de l'histoire et comptempteur de l'actualité nationales, dépositaire d'un passé récent (la défaite de 1870) et témoin d'un présent collectif (la modernité de 1889), Bourget, dispensateur mi-public et mi-privé d'une leçon que sa notoriété de littérateur promet d'être largement entendue mais qui, significativement, est écrite comme un colloque familier et électif, se déclare conjointement instituteur de la jeunesse et pourfendeur de contre-valeurs. Ces deux postures sont deux légitimités qui s'épaulent : la première est symboliquement acquise dans la bienveillante proximité avec un lecteur jeune à circonvenir, tutoyé, dûment morigéné et doctement instruit… La seconde se gagne dans la distance critique observée à l'encontre de forces et d'options idéologiques du moment, dont la critique constitue non point une banale opposition politique, mais le versant nécessaire d'une magistralité d'écrivain que Bourget comprend (et que Barrès et Gide réévalueront) comme *enseignement* et *engagement*. C'est ainsi qu'un imaginaire biface accompagne l'infléchissement didactique du roman et la visée prosélyte de sa dédicace. Il est le pourvoyeur d'images magistrales (et de corollaires discipulaires) qu'un romancier désireux d'endosser le costume de maître mobilise à son profit, s'approprie (en totalité ou partiellement) et exacerbe à son gré. La première

identité bourgétienne s'accote ainsi à une déclaration d'affiliation littéraire : Bourget reconnaît en Dumas un aîné, un précurseur et un modèle. C'est dans la mesure où, devant un lecteur témoin et doué de la puissance nominative il se nomme son continuateur, qu'il peut imaginairement prétendre au rang d'émule, ainsi placé à la croisée d'une *dette* et d'un *don*. En magistralité en effet, *citation* vaut *caution* et la caution équivaut à une *intronisation*…L'intertexte y est non seulement un procédé allusif de reconnaissance d'autrui, mais la procédure réflexive d'une accréditation personnelle. Le maître actuel avoue un aîné devancier ; cette position relative — à première vue passive et subalterne… — se transforme en *titularisation magistrale*, pour peu que le modèle prôné (son œuvre ou sa personne, ici le théâtre à thèse dumasien) devienne, par l'entremise d'un disciple rendu maître, l'objet d'un magistère continué (un relais magistral) ainsi assumé par l'auteur magistral en position tierce d'intercesseur. La seconde identité, par le préfacier indiscutablement couplée à la première, repose sur la pétition de principe d'après quoi l'intellectuel impliqué dans le débat public et le pédagogue cloîtré dans son école sont deux réalités conjonctives, mutuellement utiles, idéalement solubles dans une figure de maître tutélaire et souveraine, manifestement survalorisée. Par ce biais, Bourget veut faire accroire à l'harmonieuse association des deux positionnements (ou plutôt faire oublier leur compatibilité suspecte…), en se présentant ingénument devant lecteur néophyte comme un romancier qui préface son ouvrage, et effectue cette louable besogne comme une mission de la plus haute importance, campé et infaillible, à mi-chemin d'une neutralité de bon aloi et d'un prosélytisme ardent. La collusion problématique — et même doublement, dans la mesure où elle nie sa propre contradiction ! — ne pose pas la question (toujours un peu vaine) de l'objectivité, mais bien celle de l'indépendance idéologique du roman d'éducation, et celle de l'ambiguïté, très soigneusement cachée, du rôle de l'enseignement dispensé par la littérature en particulier. L'alignement des deux représentations modélise un archétype magistral hybride, discutable pour l'analyse mais admissible parce que congruent sur le plan imaginaire, et qui n'est pas sans rappeler l'aura du notable contemporain, doublement cultivé et éclairé — instruit, informé et averti — incarnation-type d'une autorité culturelle *et* politique de réalité sociale et inspiratrice du parangon magistral que Maurice Barrès puis André Gide s'emploieront à déstabiliser, l'un par le ridicule parodique, l'autre par la réfutation éthique.

La préface-dédicace du *Disciple* est un discours de *maître*. Le paratexte du roman est un moment de magistralité. A nous de délier les fils (et de déjouer les pièges) de la

construction préfacielle d'une icône magistrale qui légitime le rôle du romancier responsable et socialisateur en pariant sur la mixité – la confusion – des postures du précepteur et de l'idéologue.

On a dit le ton assuré et l'éloquence volontariste de nombreux passages de la dédicace et son incipit déjà donnait le la à l'ensemble de ces douze pages, *introduction* au roman et *lettre ouverte* à la jeunesse. Bourget parle pour rappeler des valeurs et mobiliser les esprits. Dans ce préliminaire qui tient tout ensemble du mémorial et de l'appel, l'écrivain s'institue compagnon d'une jeunesse qu'il prétend connaître et comprendre. Fort de cette compétence d'aîné et d'expert, on l'a vu développer un propos de l'urgence et de l'assertion qui, de façon ferme et pressante, établit un diagnostic, prédit l'avenir, et prescrit un remède applicable à une génération malade. Quittant cette première livrée du maître et du thérapeute, Paul Bourget revendique une autre posture auctoriale. A la formaule inaugurale « […] toi que je connais si bien » que nous avons analysée comme l'affirmation d'une légitimité affichée, s'ajoutent un acte de foi et une ambition. L'acte de foi consiste à croire (à faire croire) que l'histoire racontée dans un roman (qui s'intitule pragmatiquement *Le Disciple*) fournit, mieux qu'un autre en ces années crépusculaires, des réponses appropriées et fécondes aux questions du lecteur jeune. A cette idéale consonance entre le texte et son usager s'adjoint la prétention selon laquelle Bourget lui-même, romancier et maître à penser, serait mieux qu'un autre rompu au difficile exercice qui consiste à « parler aux jeunes » et à en être écouté…

Ces deux pétitions de principe placées en tête d'un roman-magistère n'ont rien qui nous surprenne. Dans leur anticipation optimiste, elles ne font que trahir ce dispositif par lequel, au moment des prolégomènes d'un ouvrage à vocation didactique, son auteur s'efforce d'étayer une créance envers son lecteur-disciple et un discours magistral « utile et profitable » à de jeunes auditeurs.

Comment donc Paul Bourget, et à côté des assertions d'ores et déjà analysées, fait-il sa place parmi les maîtres contemporains ? On tentera une réponse en partant de l'analyse de deux procédés présents dans la préface : la citation textuelle et l'allusion contextuelle. Dans le premier cas, romancier introduit dans son texte des éléments exogènes à valeur probatoire ; le second procédé permet de développer un système de comparaison qui valorise son propre positionnement. La citation et l'allusion ont donc double valeur de caution. Par elles, Bourget consolide des options personnelles, en opposition et en surplomb à ses contemporains hommes de Lettres. Les pages qui suivent

étudient tour à tour les fonctionnements et les implications de ces procédés de *légitimation* au service du maître et de son magistère.

> En 1873, le plus vaillant de nos chefs de fils, Alexandre Dumas, disait dans la préface de *La femme de Claude*, s'adressant au Français de son âge comme je m'adresse à toi, mon frère plus jeune. « Prends garde, tu traverses des temps difficiles… Tu viens de payer cher, elles ne sont même pas encore toutes payées, tes fautes d'autrefois. Il ne s'agit plus d'être spirituel, léger, libertin, railleur, sceptique et folâtre ; en voilà assez pour quelque temps au moins. Le Dieu, la nature, le travail, le mariage, l'amour, l'enfant, tout cela est sérieux, et se dresse devant toi. Il faut que tout cela vive ou que tu meurs[108].

Bourget trouve en Dumas en auxiliaire péremptoire et comprendieux ! Le parallélisme dumasien assène en effet une définitive dichotomie de comportements et de valeurs, séparant en quelque sorte le bon et le mauvais grain, en deux colonnes délimitées par une intangible ligne de partage. Tel est l'enjeu axiologique de la structure binaire du parallélisme : exacerber aux yeux du lecteur les notions mises en perspective et infléchir son choix…L'auteur de *La femme de Claude* parvient ainsi à « proposer » à la jeunesse – celle de 1873, cette fois – sous la forme d'un abrégé de morale pratique (dont le dualisme et la concision confinent à l'ultimatum), rien moins qu'une voie de salut, perspective unilatérale, rectiligne et, bien évidemment, unique.

Dumas, auxiliaire appelé à la ressource, est donc un adjuvant. L'acolyte et complice dumasien remplit bien une fonction de garant puisque le recours à la citation n'a d'autre visée que celle-ci : rehausser la pensée de l'auteur de *Disciple* et du même coup mériter l'adhésion du jeune homme de 1889 alors placé sous une double tutelle ancienne et moderne, sous l'autorité multipliée de *deux* maîtres…

L'extrait convoqué par Bourget véhicule un message dont nous aimerions préciser une dimension essentielle. La référence morale est solidaire d'un retour au passé, et les deux démarches, menées de front, équivalent à une procédure d'accréditation. En s'inscrivant dans la ligne de la tradition, le maître acquiert le droit de légiférer sur le présent et celui de prescrire un avenir. L'étude de la politique citationnelle en œuvre dans la dédicace permet donc de délimiter le territoire magistral à partir duquel le romancier décline les éléments d'une proposition morale à connotation passéiste et dont la pertinence, pourtant, est de nature prospective.

Il ne semble pas inutile, de signaler dans quel contexte, idéologique et didactique, le projet du romancier est situable. Cette prise de recul permettra de mieux saisir la composante morale et moralisatrice qui inspire le magistère de Bourget.

[108] *Le Disciple*, « A un jeune homme ».

En 1883, six ans avant la parution du *Disciple*, Jules Ferry alors ministre de l'Instruction Public, publie sa *Lettre aux Instituteurs*[109]. Nous en donnant quelques extraits significatifs de l'effort de moralisation qui accompagne la première décennie de la III[ème] République. Cette socialisation à l'échelle d'un pays, la dialectique de maîtrise l'accomplit dans le roman à thèse lorsque le romancier, se démettant provisoirement de son emploi de narrateur préposé à la conduire d'une fiction, s'adresse directement à son lecteur comme on solliciterait un citoyen ou un compatriote…

Les recommandations du ministre qui ont retenu notre attention ont trait à l'exemplarité éthique de l'instituteur et aux relations que ce dernier entretient en classe avec les enfants qui lui sont confiés. En dépit de différences évidentes entre l'inculcation de l'idéal républicain et la relation de maîtrise dont la préface au *Disciple* est l'expression magistrale, il semble possible de ramener ces deux modes d'instructions au même esprit qui les anime : la transmission d'un programme moral, effectueé par l'adulte dans le cadre d'un projet éducatif qui, quelles qu'en soient la dimension et les modalités, se donne pour horizon commun la formation de la jeunesse à des valeurs jugées essentielles.

Les différences, pour commencer. Là, un cadre institutionnel à l'échelle de la nation ; ici, la rencontre entre un auteur et un lecteur par avant-texte interposé. D'un côté, le fonctionnariat du hussard de la République ; de l'autre, la mission officieuse du romancier-mentor. Là, des filles et des garçons que la loi nouvelle scolarise entre six et treize ans ; ici, des jeunes gens de la bourgeoisie et âgés, selon Bourget, « de dix-huit à vingt ans ». Le huis-clos de la lecture ; l'espace ouvert de la salle de classe. Là, le texte magitral ; ici, la férule du maître…Et la liste des distinguos n'est pas exhaustive. On l'interrompt volontairement sur ce qui pourrait n'être qu'un jeu de mots — l'usage désigne sous le vocable « maître » l'instituteur et le maître à penser — rencontre significative de la polysémie du mot et argument en faveur de notre tentative de rapprochement. Car si la langue assimile l'*écrivain* et l'*enseignant* — la *littérature et l'école* — c'est peut être que la société attend parfois de chacun l'exercice parallèle d'une mission semblable : à eux d'exprimer une orthodoxie, d'en vanter l'excellence et d'en faciliter l'apprentissage.

Ecoutons Jules Ferry.

> Il est impossible que vous voyiez chaque jour tous ces enfants qui se pressent autour de vous, écoutant vos leçons, observant votre conduite, s'inspirant de vos exemples […] sans que l'idée vous vienne aussitôt de profiter de cette docilité, de cette confiance, pour leur *transmettre* avec les connaissances proprement dites, *les principes mêmes de la morale,*

[109] Jules FERRY, *Discours de Jules Ferry*, Paris, Armand Colin et Cie, 1896, « Lettre aux instituteurs du 17 novembre 1883 », p.259-267.

> *j'entends simplement cette bonne et antique morale que nous avons reçue de nos pères et mères*, et que nous nous honorons tous de suivre dans les relations de la vie, *sans nous mettre en peine d'en discuter les bases philosophiques*[110].

La morale s'impose sans démonstration. Son imprégnation ne découle pas d'une adhésion de l'intelligence. Le corpus éthique fait ainsi l'objet d'une transmission fidèle, et ses agents sont des médiateurs neutres et transparents chargés d'en articuler les préceptes avec le plus d'exactitude possible. Ici, la *lettre* compte plus que l'*esprit*. Les mots d'ordre de la morale sont acceptés et reçus sans réserve ni recul critique. Au jeune homme de 89, qui a largement passé vingt ans, Paul Bourget impose *encore* la même respectueuse et tacite obéissance…

La morale émane d'un passé dont elle est l'expression et la survivance achevée. Elle semble n'être ni de ce monde, ni de ce temps… Toujours rétrograde, toujours rétrospective, elle appartient à un temps révolu, ce qui ne l'empêche pas de revendiquer une autorité de gouvernance du présent. Le passé, qui est son berceau, souffre quant à lui d'une remarquable indéfinition chronologique. Moins qu'une antériorité repérable, il correspond davantage à une nébuleuse symbolique et abstraite, fort fond mal définie hormis sa fonction matricielle…

La sacralisation du passé qui transforme le sujet de son discours en un objet séparé, et inviolable[111], nous la retrouverons dans le magistère de Paul Bourget chaque fois que ce dernier s'essaie à transformer une option (idéologique, par définition relative et récusable…) en un positionnement éthique indiscutable.

Jules Ferry, quelques lignes plus loin :

> Ce que vous allez communiquer à l'enfant, ce n'est pas votre propre sagesse, c'est la sagesse du genre humain, c'est une de ces idées d'ordre universel que plusieurs siècles de civilisation ont fait rentrer dans le patrimoine de l'humanité.

Intéressant infléchissement (avec confusion d'échelles à la clef !) du credo républicain français, à outrance élargi aux dimensions planétaires d'un universalisme moral. C'est la voix de l'ethnocentrisme qui parle. L'apologétique du modèle laïque s'efforce de confondre son objet, initialement limité au contexte hexagonal, avec « la sagesse du genre humain ». Une telle hypertrophie du sujet et l'emphase du discours qui

[110] C'est nous qui soulignons.

[111] « Est sacré l'âtre, la chose, ou l'idée à quoi l'homme suspend toute sa conduite, ce qu'il n'accepte pas de remettre en discussion, de voir bafouer ou plaisanter, ce qu'il ne renierait ni ne trahirait à aucun prix », dit Roger Caillois dans *L'Homme et le sacré* (p. 170-171). Or, la morale est chose sacralisée par ceux-là mêmes qui sont chargés, de leur propre aveu ou par délégation, de l'imposer aux autres. La prescription, c'est-à-dire le procès de l'inculcation et l'ensemble de la démarche pédagogique, découle d'une sacralisation du contenu à transmettre. La morale sera d'autant plus sacralisée qu'elle apparaîtra abstraite et dogmatique aux profanes. Une telle déréalisation en fait bien évidemment un absolu catégorique.

l'exprime sont de bons indices d'une rhétorique de l'autorité. Celui qui s'érige en médiateur de morale se donne volontiers les allures du sage. En voulant aiguillonner ses instituteurs qu'il déclare professeur d'une morale laïque et républicaine, le ministre ravive l'idée selon laquelle tout premier venu moraliste avoisine le Sage ! A cet égard, la permutation lexicale (morale= sagesse) est parlante : elle fait accroire que le conformisme social peut égaler la « parfaite connaissance » [112]. Le propos insinue que, qui se mêle de morale se grandit aux yeux des autres. En vouant son magistère à un prosélytisme éthique, l'instituteur ou le romancier, accède à une sorte de sommet inviolable. L'un comme l'autre devient personnage éminent. L'engagement en faveur d'une morale, le zèle dépensé à son service, constituent une forme de promotion et confèrent une prééminence qui définit l'envergure magistrale. A son apostolat moral se mesure la carrure du maître.

Le romancier moraliste n'est pas un isolé. D'autres que lui – figures de l'Intelligence, figures du Pouvoir – déploient un zèle comparable au sien. Son exhortation à la jeunesse n'a rien non plus de marginal ni d'excentrique. Paul Bourget prolonge l'effort de moralisation auquel l'enseignement primaire se livre lorsque, à quelques années près, le *Disciple* paraît.

Les six années de distance n'affectent en rien l'hypothèse d'un possible rapprochement. L'écolier scolarisé à treize ans en 1883 atteint en 1889 les dix-neuf ans requis au titre de jeune homme. Le bambin de la communale placé sous la gouverne de l'instituteur est devenu le jeune adulte désormais placé sous la houlette du romancier : la socialisation[113] se poursuit, par d'autres voies, par tutelles successives, d'abord institutionnelles, littéraires ensuite. *La Littérature après l'Ecole* ?…

L'épistolarité choisie comme mode d'écriture « verticale » (d'une autorité vers un subalterne) appelle elle aussi des remarques. Son énonciation (l'emploi des pronoms personnels et la valeur du présent) est celle d'un discours où l'injonction est personnalisée et pressante. La première phrase de l'extrait (« Il est impossible […] sans que l'idée vous vienne aussitôt… ») est exemplaire d'une rhétorique qui exprime son vouloir sous la forme d'une évidence, masquant un désir de coercition en une pétition de principe entendue. Aux instituteurs de la République, la lettre de Jules Ferry donne une direction et définit une ligne. A travers elle, le pouvoir politique s'exprime et s'impose.

[112] René Descartes dit quelque part de la sagesse qu'elle est « *parfaite connaissance* de toutes les choses que l'homme peut savoir ».
[113] Denis PERNOT, *Le Roman de socialisation*, *op. cit.*, « La bourgeoisie malade de sa jeunesse », « Contextes ».

On sait que le genre épistolaire connut d'autres plumes que celle d'une marquise ou sa fille ; il fut et continue d'être la voie hiérarchique par laquelle s'acheminent les directives et les instructions les plus officielles[114]. Nous avons montré ce que la dédicace du roman de Bourget devait, quant à elle, à un certain dirigisme, indissociable de l'exhortation, directivité que nous avons interprétée comme un identifiant stylistique du discours magistral. L'impératif sied au maître. Et si, en ses douze pages d'avertissement au lecteur, l'auteur du *Disciple* ne le cède en rien au sermonnaire, c'est bien que l'expression de l'autorité est toujours marqueur formel du magistère.

Des convergences de forme et de fond étayent l'hypothèse selon laquelle, entre le texte de Paul Bourget et celui de Jules Ferry, une alliance idéologique est scellée. Les analogies d'écriture et d'intention conduisent à penser que l'auteur du *Disciple* est l'écrivain porte-parole d'un milieu spécifique. C'est rejoindre une critique moderne et rétrospective souvent formulée à l'encontre de Paul Bourget, accusé de pactiser avec la bourgeoisie de son époque, des valeurs de laquelle il se serait fait le chantre assidu[115]. Une appréciation *a posteriori*, institutionnelle et relativement récente[116], relance la question du rapport ambigu que tout intellectuel — et singulièrement tout maître à penser — entretient avec la société qui le lit. A s'en tenir à la dédicace, on découvre que le propos de Bourget-préfacier s'articule non comme une demande d'allégeance au conformisme régnant, mais comme une profession de foi, isolée et même « dissidente », offerte en partage à un jeune lecteur en danger de dissolution morale, mais libre encore de choisir avec le romancier une vision du monde alternative. Le magistère moral où s'engage le texte dédicatoire appelle le contemporain de 1889 à l'imitation d'un modèle hérité de la tradition. Dans cette perspective, la citation dumasienne participe d'un discours idéologique ambivalent qui flatte l'opinion communément admise et affirme en

[114] La lettre, pastorale ou royale, patente ou close, de caractère administratif est toujours prescriptive ; elle constitue un ordre d'exécution. Elle est ce par quoi une autorité s'exprime et s'impose. C'est la formule introductrice (*mandamus*, « nous appelons ») qui a donné au mot un second terme équivalent. Sur un modèle hérité du droit d'Ancien Régime, l'usage de l'instruction épistolaire a un long avenir devant lui. La cire jaune dont les lettres de Philippe Auguste étaient scellées, continuera de couler, longtemps encore. La chose a retenu notre attention parce que l'épistolaire, à côté de l'allocution prononcée devant un parterre juvénile (remise de prix) reste la forme et le format préférés de l'expression magistrale. Les innombrables « lettres ouvertes » de l'époque émanant de divers maîtres à penser témoignent de la vitalité d'un genre didactique, préoccupé par le mimétisme d'une *autorité de proximité*. La dialectique de maîtrise extradiégétique joue ainsi d'une écriture mimétique qui sait reproduire la *parole* du maître, vivante et familière, non moins coercitive et impérieuse…

[115] « On lui a reproché d'avoir été le peintre à la mode de la société riche de son époque et de l'avoirflattée. Son œuvre par là même constitue un document », art. « BOURGET(Paul) », *Le petit Robert des noms propres*, 2003, p. 298.

[116] Une anthologie de morceaux choisis à usage scolaire, largement diffusé à partir de 1922 par la très officielle maison Hachette, loue en Paul Bourget, et selon la terminologie laudative alors en vigueur dans les manuels de littérature, l'*un des plus grands écrivains du génie français*.

même temps la nécessité d'un détachement personnel. Sur la base acceptée d'une morale consensuelle, le jeune homme, mis en garde contre l'influence délétère des mœurs présentes, est exhorté à une forme d'*affranchissement individuel* pourtant indissociable d'une adhésion morale collective, et dont le propos d'Alexandre Dumas fournit la formule, le credo, et l'invite.

2.1 L'antériorité probante

1873-1889. Vingt-six années séparent l'écriture de *La femme de Claude* de la publication du *Disciple.* Ce laps de temps intercalaire coïncidence avec la durée moyenne d'une génération. C'est dire qu'il correspond au temps nécessaire pour qu'une tranche de population, quel que soit son positionnement dans l'existence humaine – jeunesse, maturité vieillesse – succède à la précédente. Or, un tel renouvellement est-il compatible avec le retour en arrière induit par la citation ? Si Bourget n'écrit que pour toucher un jeune homme (et à travers lui une génération qui n'est pas la sienne), comment concilier, en terme d'efficience magistrale, l'évolution naturelle et l'exercice intellectuel de la rétrospection, l'inexorable fuite du temps et la ressaisie volontaire du passé ?

Le regard rétrospectif auquel Bourget invite son lecteur est une démarche effectivement délicate. Il fait un éloge implicite (non argumenté) d'une mesure rétrograde, appelant au rétablissement d'un état antérieur présumé meilleur. Un tel mouvement de pensée qui va dans le sens *inverse* de l'Histoire est porteur d'un discours magistral dont les mobiles sont problématiques. Là résident les équivocités du propos citationnelle : devant l'option retenue par le romancier, on peine à distinguer ce qui relève au juste de l'opposition au progrès, d'une renaissance du passé ou d'une contre-offensive idéologique !...

Au-delà de cette obscurité il est deux raisons pour lesquelles le renvoi au passé est un *atout* magistral. La première est contextuelle et sociale ; la seconde touche à la problématique même de notre sujet. Les deux agissent en complémentarité et confèrent son envergure à la figure du maître.

Le milieu bourgeois des années fin de siècle, et singulièrement celui dont Paul Bourget est le défenseur et l'exécuteur testamentaire, a vu l'effondrement du pays et les convulsions révolutionnaires des années 1870. Encline au retour d'une stabilité sociale

garante de ses privilèges, elle cultive la nostalgie d'un passé rassurant plus intelligible que l'insaisissable et incessante évolution d'un présent protéiforme, traversé par le dogme triomphaliste du Progrès, mythe fondateur de la modernité naissante. Elle se sent mal dans une époque de transition que son manque de recul lui fait appréhender comme un temps de bouleversements et d'incertitudes, et dont elle perçoit les novations comme autant d'audaces attentatoires à des principes qu'elle croyait jusque-là immuables. Cet état d'esprit porte ainsi une partie des contemporains à rejeter le présent, qu'ils assimilent bien plus à la rupture d'un contrat qu'à la promesse d'un avenir. D'où la célébration des mérites et des vertus d'un autre temps, révolu celui-là, trop vite aboli par les coups de butoir d'une modernité iconoclaste, dont maints esprits ne retiennent que l'excentricité et la brutalité.

A cette conception d'un temps brisé correspond l'idée d'un présent devenu inapte à s'approprier l'héritage de l'Histoire, temps suspendu, en panne de toute continuité historique, par conséquent incapable d'assurer la seule fonction possible qui lui est impartie : assurer la transition — la passation — entre passé et avenir. De ce *manque de relais idéologique*, la figure magistrale a tout à gagner. En affirmant son attachement au passé, en prétendant y puiser des éléments indispensables à l'acculturation de la génération montante, Bourget ne se présente-t-il pas comme intermédiaire et intercesseur qui, à titre personnel et au titre de maître, vient pallier une déficience de transmission?

En incarnant une position qui caractérisent une fidélité et un engagement, le romancier-mentor se présente à son lecteur comme un homme du juste milieu. En sa personne, se conjuguent également deux rôles qui lui confèrent une stature magistrale : d'un côté, il est l'image du *médiateur immergé* dans une société désemparée et dont la jeunesse a perdu le contact avec les instances médiatrices traditionnelles ; de l'autre, il semble pressé d'endosser la fonction (scandaleusement) vacante de *formateur zélé* au service d'une génération en proie au repli individualiste, insoucieuse de ses racines et ignorante de son héritage.

C'est dans ce cadre que le *ministère* du romancier s'exercera comme l'interface d'un mémorial et d'un projet. Une conjoncture favorable élève le romancier-mentor en une figure d'intellectuel en prise directe avec un malaise social. Née d'une insatisfaction diffuse, cette figure emprunte ses caractéristiques au modèle magistral, alternative et riposte au marasme ambiant ; elle se présente comme l'instrument et le garant d'une conformité et d'une continuité idéologiques. Le maître est l'*homme du moment*, dans l'exacte mesure où il est réputé incarner une solution aux attentes de ses contemporains.

Dans le cas qui nous occupe, la solution prend la forme d'une réconciliation. Un romancier comme Bourget, parce qu'il se montre attaché à un passé et soucieux de fonder un avenir, ne se recommande-t-il à ses lecteurs pour son aptitude à la synthèse ? Prérogative magistrale que celle qui équilibre la remémoration du passé et la construction de l'avenir !

Ce pouvoir de réconciliation est aussi puissance de neutralisation des conflits. Il fait l'éminente singularité du maître et des romanciers qui s'inscrivent dans le sillage du paradigme magistral. Il est de nature à emporter l'adhésion du jeune lecteur en recherche d'un mentor, médiateur et conciliateur, neutre et sûr…

L'allusion au passé réactive donc également des éléments propres à un imaginaire du maître, nébuleuse par définition difficile à circonscrire, mais présente en tout texte ou discours qui, en revendiquant son appartenance au genre didactique ou moral, en exprime partiellement un aspect, une dimension, une consonance…

On retiendra que la prévalence magistrale (l'audience et l'aura du maître) résulte du croisement d'un contexte et d'une image, qui réunit au même moment, une situation et un stéréotype[117]. Cette convergence d'un conservatisme idéologique allié à une tenace représentation mentale du maître détaché de son époque, volontiers rétrograde et cependant porteur d'un enseignement d'avenir, explique sans doute ceci : le rappel de ce que fut le priorité morale de la génération précédente est un appel puissant à ressusciter des valeurs qu'un quart de siècle auréole aussi de prestige et d'une plus-value de vérité. L'anachronisme de la citation dumasienne n'hypothèque donc nullement le propos de Bourget. Au contraire, dirons-nous, il en consolide les assises littéraire et morales comme il en fortifie, par l'argument de l'antécédent, l'amplitude et la portée. Les presque trois décennies auxquelles renvoie la citation ont valeur probatoire : elles affirment une continuité et une cohérence — *processus chronologique* et *permanence idéologique* concomitants — dont le magistère ne peut que sortir grandi.

La crédibilité du maître passe par son enracinement et son attachement à des valeurs passées, éprouvées et sûres. Le système sur lequel il repose a connu une existence historique, certes révolue mais indiscutable. Et cette mise en œuvre indéniable en

[117] Cette remarque permet d'avancer une autre hypothèse de portée plus générale et concernant la personnalité du maître. Il semble que l'envergure de ce dernier relève d'une double causalité et mette en jeu deux types de facteurs. D'une part, l'opportunité, qui désigne la capacité d'un homme à vivre au diapason d'un milieu ; d'autre part, la théâtralité qui dénote l'aptitude individuelle à incarner — sérieusement (comme Bourget), ludiquement (tel Barrès) ou paradoxalement (comme Gide) — un personnage aussi emblématique que celui du maître à penser.

constitue la meilleure garantie et un critère imparable de validité. Aussi, l'antériorité du modèle moral se trouve-t-elle justifiée par l'argument d'un pragmatisme rétrospectif.

Il y a plus : l'antériorité de la citation confère à l'écrivain un surcroît d'autorité intellectuelle et morale. A rebours du paysage mental du jeune homme sans racine, enfermé dans l'actualité d'un présent immédiat, la culture du maître (son aptitude à produire des références et des repères) découle d'une tradition dont elle est le fruit et l'illustration. Il existe donc une *autorité magistrale* qui se déduit directement d'une *ancienneté du savoir*. Le maître est celui qui convoque des éléments du passé et sait en réclamer l'application actuelle. La citation, dès lors, n'est ni plus ni moins qu'une *restitution*. Ce geste, d'ancrage et de rétrocession, dessine la silhouette avantagée du maître dans un *rapport rémunérateur au temps*. N'est-il pas à la fois écrivant le présent, construisant l'avenir et montrant les supériorités d'un passé menacé d'oubli ? La référence à l'antériorité doit éclairer l'homme sur son actualité et l'aider à construire le futur. Source d'inspiration et modèle paradigmatique, point d'ancrage et point de départ, l'antériorité trouve sa pertinence argumentative et sa force de conviction dans la conjugaison de deux facteurs, rétrospectifs *et* prospectifs. Le retour en arrière est un hommage rendu au passé et une promesse tendue à l'avenir.

Marqueur de culture, signal de fidéisme et expression éthique, l'antériorité du modèle répond à la nécessité du maître d'accréditer sa position et de fonder une posture magistrale sur des références explicitement formulées par d'autres. On notera qu'un tel système d'auto-légitimation n'est recevable que si l'on commence par démontrer la *rétroactivité* des valeurs. Or, les efforts de Paul Bourget pour réhabiliter un corpus éthique (que son devancier Dumas, déjà, croyait en danger d'oubli !) ne s'accompagnent d'aucune réelle argumentation. Les valeurs qu'il prône ne font l'objet d'aucun travail critique. Elles sont données comme menacées, méconnues, certes… malgré tout intangibles. Étrange déni de la réalité qui isole le maître dans une profession de foi décrochée du terrain social et idéologique, sans répondant, sans écho dans le réel… Le maître, en sa tour d'ivoire, se condamnerait-il à réitérer infiniment les termes d'un programme moral de seconde main et prêché en des formules immuables ?

Comment rendre compte dès lors d'un magistère essentiellement prescriptif et stéréotypé que la vie de l'esprit aurait déserté ?... Car si l'antériorité de la citation est marqueur de culture, elle est aussi, *asservissement à un déjà dit*. La répétition simple — et qu'est-ce qu'une citation sinon cela ? — dépourvue de l'analyse et du commentaire, risque de tourner à la compilation assertive et sempiternelle…

Le maître redit et répète inlassablement un magistère moral et moralisateur bloqué dans ses formulations, à destination d'un public inattentif et oublieux, et dont le défaut de mémoire ou de sérieux n'a d'égal que le zèle et l'opiniâtreté du maître… Aussi l'amnésie du disciple est-elle une précieuse condition de la leçon du maître. L'oubli déclaré justifie le magistère proféré.

L'antériorité du modèle invoqué interroge donc l'invariant du contenu éthique, une fois pour toutes scellé en une réitération litanique ; elle pose le problème de la redondance en matière de morale. Jusqu'à quel point « Dumas dupliqué » sert-il la cause de Bourget dans l'économie d'une dédicace adressée, un quart de siècle plus tard, à l'adolescent de 1889 ?

L'antériorité de la référence culturelle engage la légitimité du romancier et l'actualité de sa thèse. L'absence de mise à distance (ou de travail critique sur la pertinence des éléments cités) en constitue la meilleure réponse ; ne prouve-t-elle pas la prééminence de l'auteur-source et donc la permanence indiscutable de sa parole ?

Paul Bourget convoquant Alexandre Dumas s'inscrit dans la lignée de son prédécesseur. Cette allégeance prend plusieurs significations parce qu'elle implique plusieurs niveaux de reconnaissances. Le premier est celui de la lecture : l'auteur du *Disciple* puise un élément de sa réflexion personnelle chez un devancier qu'il a lu et retenu. Le second niveau touche au magistère : l'auteur du *Disciple* reconnaît en son prédécesseur un maître qu'il imite et reproduit. L'usage de la citation se trouve ainsi à l'intersection de deux activités de lecture et de maîtrise. Le maître est celui qui *lit* (par devers soi) et qui *fait lire* (*a posteriori* et à son disciple).

L'assignation de Dumas, annexé pour les besoins de la cause, peut s'interpréter encore autrement. Comme la citation réitère *au mot près* des propos déjà prononcés (sans biffure ni refonte), elle n'est que la perpétuation au présent d'un combat déjà engagé par d'autres. La réitération d'un formulaire sans aucune réévaluation de contenu soulève alors un nouveau problème ! Une telle continuité d'inlassable répétition laisse à penser que la bataille pour la morale et le triomphe des valeurs seraient, « fatalement », voués aux mêmes embûches, aux mêmes obstacles et, par conséquent, à la nécessité désespérante d'un dit magistral récursif, uniforme, impersonnel… Ainsi, les écrivains à thèse et autres maîtres à penser iraient, disant et répétant en formules intangibles et processionnelles, pour une jeunesse renouvelée, toujours vierge et toujours à enseigner, un immuable fond commun moral…

La défense et la promotion des valeurs sont-elles condamnées à la litanie et au ressassement ?...

Il est possible que Bourget n'échappe pas à cette logique enfermante de l'antériorité. Le *retour* et le *recours* au passé portent en eux-mêmes leurs limites, et le processus itératif et circulaire auquel ils sont assujettis constitue leur point de défaillance le plus évident. La répétition d'une même exhortation, à plus de vingt ans de distance, ne vaut-elle pas, en somme, *aveu d'impuissance* ? Dumas et Bourget n'ont de cesse de communiquer à la jeunesse les plans d'un projet moral, sans cesse battu en brèche. Que signifient cette *ténacité* magistrale, sinon la construction d'une *opposition imaginaire* entre des maîtres impavides et une génération sourde ou étourdie dont les omissions ou les oublis sont autant d'ingratitudes que des motifs imparables de l'intervention magistrale ?

Enfin, la proposition faire aux jeunes de se conformer à un modèle moral et littéraire hérité est susceptible d'une dernière lecture. La reprise qu'en fait Paul Bourget est révélatrice d'une attitude magistrale par quoi le maître déclare à son disciple son attachement au passé, son enracinement personnel dans une culture aux assises intangibles. Aussi, en réintroduisant le modèle moral de 1873, Bourget dit en épouser non seulement l'idéologie (posture légitime), mais la phraséologie même. Ce rappel de valeurs anciennes, dont la citation va jusqu'à *reproduire* l'exacte terminologie, peut donc s'entendre comme la résurgence, par écrivains interposés, d'un même corpus éthique fidèlement conservé et transmis par le truchement d'intellectuels pour la gouverne d'une génération toujours postérieure (postériorité réelle ou symbolique) à sa mise en forme. Voilà pourquoi le maître campe si volontiers sur des positions fidéistes et passéistes. C'est que la maîtrise est une *diachronie*. Le didactisme s'inscrit dans le fil d'une passation transgénérationnelle qui subsume toute forme d'évolution. L'antériorité des références dont il se prévaut accrédite son autorité et légitime son action, fût-elle répétitive. Enraciné dans un passé qu'il est de son propre intérêt de présenter comme homogène, lisse, non altéré par le temps, le maître en *éterniseur d'Histoire*, rappelle inlassablement la jeunesse — personnification de l'ingratitude et de l'inculture…— à la nécessité d'y retourner, de s'y retremper, comme un naufragé revient à la planche de salut. La référence au passé introduit donc fantasmatiquement le dit de magistralité dans le temps circulaire et cyclique d'un *discours de vérité*, éminemment profitable au romancier-mentor.

L'immutabilité du message, dont Dumas et Bourget sont les intermédiaires successifs, dit l'irréductibilité d'un magistère à dimension morale et à prétention universelle, arc-bouté sur des positions présentées comme pérennes et portées par une rhétorique nécessairement figée. Un tel *hiératisme* de la parole ne contribue pas peu au péremptoire magistral ; celui-ci se nourrit de l'éternisation d'un magistère perpétué et immobile, en sa lettre comme son esprit… La citation, parce qu'elle jette un pont entre deux époques, deux genres littéraires et deux intellectuels, dépersonnalise et institutionnalise le dit magistral, présenté comme valable en tout temps, destiné à tous, et relayé pas deux maîtres à penser désormais co-auteurs confondus d'une même dédicace ! Comme on le voit, *réitération* vaut *assimilation*.

Qu'on en relise les termes exacts, et l'on se persuadera aisément que le parallèle dumasien auquel Bourget ajoute foi, ne vit que de l'attente résolutive d'une douloureuse tension entre deux modes d'existence, symétriquement énoncé en faire-valoir, et dont l'un est énergiquement dénoncé. La structure duelle du propos exacerbe la contradiction entre un *pour* et un *contre* d'ordre socio-culturel, et cette rhétorique du contraste manifeste la radicalité où le maître entend se placer.

C'est la protestation d'un intellectuel immergé en son siècle et observateur engagé d'une jeunesse à ses yeux en danger. Le *témoin* se fait alors *contempteur* d'une génération à laquelle il reproche son affaissement moral. Ce constat réprobateur repose sur une équivalence latente : le recul des valeurs traditionnelles est la meilleure preuve d'un déclin de la société. En d'autres termes, on accuse les vivants (et singulièrement les plus jeunes !) de manquer à l'héritage des morts, de faire fi du legs du passé et de rompre le continuum (c'est l'image de la chaîne immémoriale qui, droite et rectiligne, défie l'usure du temps et les infléchissements humains…) en qui la tradition avance, se transmet et perdure. La figure du maître se donne précisément pour mission, et au nom d'un passé méconnu ou méprisé, de prononcer l'anathème sur les générations incurieuses de leurs origines et inaptes à penser leur futur. Cette mise en procès constitue l'une des visibilités symboliques du maître, comme agent de mémoire collective mandaté pour une remémoration.

Bourget, emboîtant le pas de Dumas, attaque ce qu'il croit mauvais et pernicieux, et « avertit » les éléments les plus ductiles d'une société en décomposition. Cette improbation fonde son enseignement et la substance de sa préface. Pour autant, la mercuriale au jeune homme de 89 assortie de la remontrance dumasienne déjà ancienne

donne à penser : au sein d'une histoire contemporaine qui semble se répéter, la cause de la morale est décidément *fragile*, la partie jamais gagnée, toujours le maître doit sur le métier remettre son ouvrage… La société française, celle de 1873, celle de 1889, notamment sa jeunesse en ses éléments masculins et bourgeois, semble la proie d'une force toujours agissante qui travaillerait à l'altération continue des esprits. La leçon magistrale a pour vocation de s'opposer à cette lourde entreprise de démoralisation qui mine les forces vives du pays. Une telle initiative marche donc symboliquement à contre-courant. Ceux qui en sont les hérauts et les porte-voix – les maîtres – entrent donc en quelque manière en *dissidence* avec les mouvements d'opinion ou des courants de pensée dominants.

Dans cette perspective, la mise en garde faite à l'apprenti-lecteur est aussi l'expression d'une protestation magistrale, et l'avertissement au disciple une invitation à rejoindre le maître[118] dans une forme d'insoumission qui aménage le lien de maîtrise en un huis-clos fermé sur le monde extérieur et propice à l'autonomie et l'autarcie complices de deux partenaires.

Une telle initiative magistrale trouve une réelle autorité dans la réitération fidèle d'une antériorité stable et immuable, fondatrice d'un discours de tradition considérée comme rétroactif, actuel et irrévocable.

C'est que par le maître parle un chorus de valeurs qui le transcende : la voix magistrale n'est que l'intermédiaire individualisé, contingent et provisoire, d'une leçon aux dimensions universalistes. Ainsi, le recours à la citation d'antériorité enrichit cette polyphonie, et par ailleurs l'usage de l'intertextualité érige la redondance en principe d'autorité. Par elle, le maître déclare son appartenance à une famille de pensée et dit assumer une succession, intellectuelle *et* morale. Aussi, sur les deux plans synchronique et diachronique, la réitération qu'effectue la citation affirme-t-elle *un rapport de dépendance* pour mieux susciter un *désir de filiation*.

---

[118] *Les Nourritures terrestres* est également un manuel de l'insoumission. Les protestations et la sécession que le maître incarne offrent à Nathanaël un modèle d'affranchissement. Le maître est celui qui témoigne et qui suggère : en faisant état d'une expérience personnelle, il incite celui qui l'écoute à l'adopter. Aussi, le marginal se cherche-t-il un compagnon de dissidence… A ce paradoxe s'ajoute une difficulté. Le maître entend tour à tour *isoler* et *libérer* son protégé, se l'attacher d'abord, pour l'émanciper ensuite. Ainsi la promesse d'émancipation du disciple suppose un état préalable de mise sous tutelle magistrale… Paul Bourget évite la contradiction parce que son magistère institue une relation moins personnalisée, et qui bannit toute confidentialité. En chaque mentor, sommeille un schismatique : à chacun sa façon d'affirmer sa propre différence et d'inculquer cette particularité aux futurs disciples, comme on confèrerait une distinction. Nous reviendrons plus longuement sur ce point, quand il serait question d'étudier le lien qui s'instaure entre le *je* de l'instance autoriale et le *tu* incarné par Nahanaël.

S'il est vrai que la citation littéraire – *détour* et *détournement* de texte – a valeur de caution pour qui se l'attribue, le procédé présente un intérêt supplémentaire lorsque comme ici il s'inscrit dans un magistère. Les affinités d'auteur à auteur qu'elle publie révèle en même temps une autre attente : celle de voir se réaliser, en une géométrie cette fois triangulaire, une *triple parenté* entre patrons du savoir et disciples impétrants.

En dialectique de maîtrise donc, l'incorporation textuelle vise autre chose qu'une reconnaissance de dettes ou une démonstration ostentatoire de culture. Elle est davantage qu'un *filiation* : une *affiliation*. Efficace sera le magistère qui transformera les accointances de maître à maître en un lien de maître à disciple.

L'intertextualité procède donc d'une intention didactique. Son mode d'enseignement use de la citation comme appui et redite. Son objectif est d'emporter l'adhésion du lecteur par la réitération du magistère. C'est pourquoi nous l'analysons comme une posture parmi d'autres d'accréditations magistrales.

Pourtant, ce recours à la récurrence pose problème. Si la réduplication du magistère peut se comprendre comme procédé d'auto-légitimation – n'est-elle pas à la fois adoption et justification, pensée tierce annexée et pensée personnelle renforcée ? – il n'en n'est pas moins vrai que la répétition induite par la citation appelle une autre hypothèse. Pourquoi les discours à la jeunesse et autres « exhortations d'aînés » seraient-ils sacrifiés aux redites sans fin ? Peut-être la peur d'être incompris et inécoutés des « générations montantes »… N'y a-t-il rien à comprendre de l'ingrate nécessité de répéter qui fait le lot commun du maître et du pédagogue ? Et comment croire que là où Dumas a échoué, Bourget parviendra ?...

En d'autres termes, demandons-nous pour quel motif la leçon réitérée (dans son discours) est sans cesse différée (dans son application), et interrogeons-nous sur l'ajournement de son accomplissement. A quand donc l'édition définitive *ne variatur* d'un discours magistral enfin instauré dans les faits ? A jamais, bien sûr… Si l'avènement du programme de moralisation tarde, piétine, c'est que la société à laquelle il est destiné est déchue. Car si tel n'était pas le cas, l'argument de la tradition tomberait. Pourquoi perpétuer encore le souvenir de ce qui serait désormais acté dans les faits ? Le maître a donc beau jeu de dénoncer l'inaptitude de la société à faire sien un corpus de valeurs fantasmatiquement réunies avant elle. L'état contraire d'assimilation ruinerait une posture magistrale campée sur la figure d'un champion en matière de résurrection permanente d'un passé incessamment menacé d'extinction !

La préférence morale préformulée par Dumas et défendue une génération plus tard par l'auteur du *Disciple* est symptomatique d'un positionnement magistral autrement contradictoire : la promotion d'un *idéal moral* va de pair avec un certain *déni de la réalité*. Dans cette perspective, l'échec relatif des maîtres, (ces nouveaux Sisyphe) n'est aussi que l'envers d'une ambition magistrale idéalisée et appliquée à une société que, par autojustification, ils sont enclins à juger médiocre et inéducable.
Leur attachement à la jeunesse, à l'amendement de laquelle ils disent œuvrer disingue cette tranche d'âge comme la partie la plus malléable d'une société dans son ensemble obtuse.

Le plaidoyer réitéré en faveur d'un modèle moral est ainsi révélateur de la marginalisation volontaire (et gratifiante) du maître. En assumant une singularité éthique et idéologique, il se place en marge de ses contemporains sur qui il porte un regard panoramique et négateur, tout en recherchant activement l'alliance et l'adhésion de quelques disciples choisis. *Dissident* et *prosélyte*, le maître occupe la position décalée du mentor. En vertu de références empruntées au passé, il propose de construire un avenir non point déductible du présent – à ses yeux déchu – mais renaissant d'une réappropriation de valeurs anciennes. « Dans l'effondrement crépusculaire de toute assise qui caractérise les années 80-90, début de notre modernité »[119], le maître est celui qui, rappelant l'excellence du passé, ressuscite une aube capable de régénérer une jeunesse mort-née.

Bourget s'inscrit dans un schéma qui le conduit à promouvoir des valeurs anachroniques, au risque de consommer son divorce avec ceux qu'il entendait précisément convertir à sa cause. Ainsi s'explique la béance à jamais refermée entre le haut idéal prôné et la réalité toujours rebelle d'une société traversée par des courants d'opinion contraires et discordants. Ainsi s'éclaire la position d'équilibriste du maître, « douloureusement » placé entre contingence sociale et exigence morale, mais dont l'inconfort signe aussi le prestige…

Toujours, l'enthousiasme du réformateur (et le maître en est un, bien sûr), se heurtera à l'inertie des masses. C'est pourquoi la promotion des valeurs morales prend l'allure d'une croisade au long cours. Elle exige donc des maîtres *en relais*, qui témoignent les uns *après* les autres d'un *même* credo. Le discours magistral, s'il choisit

[119] Nous empruntons la phrase à Olivier Barbarant qu'il applique au *Culte du Moi* de Barrès, Daniel COUTY et Jean-Pierre de BEAUMARCHAIS, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1994.

d'en être l'expression et le véhicule, usera de ce que nous sommes convenus d'appeler « l'antériorité probante » et sa redondance même lui servira et d'alibi culturel et de force convictionnelle.

Au milieu du désarroi intellectuel qui caractérise les dernières décennies du XIXème siècle, Paul Bourget se forge un statut de maître à penser. Après lui viendront Maurice Barrès et André Gide, représentatifs d'un engagement didactique et magistral autre. Autant de maîtres, autant de valeurs par lesquelles aujourd'hui encore ces chantres de naguère sont reconnaissables par la liberté qu'ils prirent de prolonger ou de suspendre ce qui leur apparaissait du passé comme legs fondateur ou stérile fardeau.

On retiendra de Paul Bourget le souvenir d'un homme soucieux d'influer sur son époque par le discours passéiste et dont le prosélytisme choisit de s'adresser à la jeunesse de son temps en des termes hérités de la pensée judéo-chrétienne, c'est-à-dire par le détour d'un fond axiologique finalement très consensuel. Une telle option l'amène à s'ériger en propagandiste de valeurs battues en brèche et qui – en raison même de cette relative défaveur publique – deviennent l'objet d'un exposé militant. Par fidéisme et esprit de sérieux, l'auteur se consacre alors à l'écriture d'un magistère à vocation édifiante, qui est anamnèse du passé, mémorial et commémoration idéologiques. A l'étiolement généralisé qu'il croit constater, l'auteur oppose alors la célébration de valeurs dont il exalte la fécondité. Au jeune homme lecteur de la dédicace de se convertir au programme auctorial, rétrograde mais – *magister dixit* – salvateur. Cette parole en forme de panégyrique appelle deux remarques. La première s'intéresse à la façon dont elle campe une situation de maîtrise donnée ; la seconde examine comment la conviction (plus ou moins sincère) de vivre une époque déclinante et inculte fortifie dans l'esprit du maître le bien fondé de sa mission.

Le mythe de l'après décadence donne corps à une dialectique de maîtrise fixée en une configuration qui assigne sa position à chaque acteur de la relation. Au mentor l'homme du passé : le retrait circonspect, l'observation critique et une proposition de vie alternative. Au jeune homme égaré : l'attente présumée d'un guide en la personne d'un aîné dont il saura recueillir les repères et les références. A la société globalisée et stigmatisée par le maître et corruptrice du disciple, est réservé un statut particulier : aucun des deux membres de la relation magistrale n'y a sa place, pas plus le contempteur de la modernité que le jeune homme abîmé par le monde. C'est comme si le lien de la maîtrise

devait immanquablement se construire au détriment de l'appartenance à la communauté humaine[120]….

Entre l'auteur et le lecteur tend à s'établir une posture où se conjuguent l'évitement de la modernité et la reviviscence de la tradition.

Le présupposé du déclin, loin de nuire ou disqualifier l'écrivain, servirait plutôt les intérêts du maître. Quel facteur explicatif est suffisamment pertinent pour motiver le hiatus entre l'idéal moral et la réalité sociale ? Une mythologie magistrale permet la coexistence (non paradoxale) de l'apologie d'un mode de vie sommital mais absent de la vie réelle, et la réalité sociale ordinaire exhibant insolemment son exact opposé. Mais cet a *contrario* infligé par les faits n'est pas un démenti porté à l'encontre de la morale. Il n'est que la *preuve* manifeste du déficit spirituel dont souffre la société « moderne ». Comment, en effet, concilier l'indifférence dont les valeurs de tradition sont victimes et l'excellence dont elles sont porteuses ? Comment rendre compte de leur déshérence et de leur exemplarité?...

S'il y a incompatibilité entre les propositions magistrales et les options de la société la cause en incombe non à une défaillance des maîtres mais à la société elle-même, engagée dans ce que les contemporains ressentaient comme la propagation diffuse et anarchique d'un courant « moderniste ». Il s'ensuit que l'affirmation parfois sincère, parfois jouée d'une décadence à dépasser, le rappel réitéré de la tradition qu'elle justifie et la dignité du maître écarté du monde tel qu'il va, mais interprète éloquent d'un dépôt moral inaltérable, sont trois aspects d'un même ordre de pensée. Bien probante en effet est l'antériorité sur laquelle se fonde une compétence magistrale, au croisement de la culture et de la morale, toujours située au moment d'une crise où des valeurs se transmettent *difficilement*… mais *magistralement*.

2.2 Ancrage passéiste et démarche magistrale

On vient de saisir que la maîtrise extradiégétique peut s'analyser comme lieu et moment croisés d'une écriture-lecture, point de rencontre (sur un terrain commun à inventer) d'éléments hérités d'une tradition incarnée par le maître et d'autres qui relèvent d'une modernité à laquelle le disciple se rattache. Le rapprochement toujours

[120] Aspect particulièrement bien rendu dans l'aventure d'André Sixte et de Robert Greslou, coupés tous deux du monde extérieur, dramatiquement isolés par les sortilèges du livre dans une même conception de l'existence.

problématique des deux partenaires se double ici d'une difficulté supplémentaire : à l'hétéronomie normale et naturelle des acteurs (l'auteur n'est pas le lecteur, et vice-versa), s'ajoute une différence d'antériorité.

Dès lors, la convergence de vues que la maîtrise instaure entre le public et le romancier se trouve subordonnée à des déterminations qui la dépassent. C'est le problème de la délicate négociation entre, d'un côté, la tradition entendue comme perpétuation dans le présent d'un héritage conceptuel ancien mais non révolu, et de l'autre, la sujétion à l'actualité, et l'espèce de virginité propre à tous ceux qui, faute d'avoir longtemps vécu, n'ont encore intériorisé aucune référence, ni nul jalon reçu.

Dans ce cas, que penser de la dialectique du *maître* et du *disciple* reformulée en celle du *néophobe* et du *néophyte* ? A première vue, cette modélisation ne manque pas de pertinence. Avec raison, elle met l'accent sur un clivage qui effectivement informe l'ensemble de la dédicace : Paul Bourget n'a de cesse d'y rappeler sa qualité d'aîné, à titre personnel et, plus souvent encore, à travers l'affirmation appuyée d'une appartenance générationnelle. Des passages entiers sont de longues évocations de cette époque qui rappellent les douleurs et les erreurs du moment, manquement moral et défaillance militaire mêlés. D'autres exaltent le patriotisme de la revanche né de la défaite des armes et expression d'un *mea culpa* national[121]. Il est vrai encore que la citation dumasienne invite le jeune lecteur à revenir sur un épisode de l'histoire de son pays où prend forme l'idée d'une riposte nationale et que d'aucun juge inséparable d'un sursaut moral.

La longue prise de parole autoriale qui ouvre le roman semble donc installer le jeune interlocuteur dans la position de qui ignore tout (ou presque) de l'histoire contemporaine et de ses incidences sur le présent. Au jeune homme interpellé, le maître issu de la génération antérieure rappelle la geste de ses pères et formule la leçon du passé. Le lecteur est considéré comme un *novice* et le livre du maître est son *bréviaire national et moral*. Pour la gouverne du jeune homme, l'auteur en sa maturité renoue les fils de l'histoire nationale récente, et cette mise en perspective du présent est le détour « historique » indispensable à l'inculcation civique du disciple…

Pourtant, le schéma néophobe-néophyte, dont le mérite est de souligner deux appartenances et deux rapports distincts au passé, n'épuise pas les enjeux dont la dédicace est l'expression. La *dialectique* est d'abord une *didactique*. En l'espèce, la

[121] Plusieurs portraits des *Essais de psychologie contemporaine* contiennent également des passages relatant des faits immédiatement postérieurs à 1870. La *jeunesse* de Bourget et la *sénéscence* du pays se heurtent donc dans un face à face, parfois obsessionnel et traumatisant…

démarche transmissive et les modalités de la passation priment sur l'essence du contenu et la nature du matériau véhiculé. C'est ainsi qu'il y aurait péril, par exemple, à n'y reconnaître qu'une actualisation possible de la confrontation ancien *versus* moderne. De surcroît, si le maître se présente avantageusement comme un homme du passé, l'auteur du *Disciple* n'est en aucune manière réductible à un professeur d'Histoire. La rétrospection vise autre chose qu'un ressaisissement purement cognitif du passé.

Il nous apparaît donc simpliste d'enfermer la relation de maîtrise sur la base exclusive et étroite d'une démarcation générationnelle qui se résoudrait par une heureuse complémentarité des contraires ou, inversement, se solderait par la radicalité rédhibitoire de deux positions inconciliables. C'est que le *contact* à l'établissement duquel œuvre le préfacier est un *contrat* de lecture spécifiquement conçu pour la réception d'un magistère. Un contrat qui rende possible un enseignement, en somme. Aussi, la dichotomie *néophobe/néophyte* doit-elle être dépassée et le clivage générationnel ramené à de plus justes proportions.

Le pacte de lecture instauré dans la préface sert prioritairement la cause du didactisme magistral. Ainsi le magistère auctorial peut-il s'appréhender comme une *action* (avec tout le volontarisme que ce mot véhicule) initiée par l'auteur et orientée vers le lecteur.

La dialectique du maître et du disciple a pour champ clos le cercle délimité par l'existence même du *livre*, et pour dynamique la *rencontre* entre une *écriture* et une *lecture*. C'est le texte préfaciel qui réalise la mise en relation des partenaires. Un tel protocole, bijectif, relève d'une bilatéralité à laquelle nous nous proposons d'associer une image explicative. Cette métaphore rendra sensible la corrélation entre l'évocation du passé mythifié et la promotion d'un corpus de valeurs.

Parce qu'elle est un projet d'enseignement tributaire d'une logique de formation, la dialectique de maîtrise avalise une présupposition : l'écrivain « plein » déverserait quelque chose dans l'esprit « vide » de son lecteur. Et si cette mise en image accentue par trop l'aspect mécaniste de la relation magistrale, c'est pour dire la double fonctionnalité, interpersonnelle et interactive, qui peut l'inspirer dans l'esprit même de chacun des deux partenaires, persuadé de jouer pour moitié ce rôle de complémentarité. Cette réciprocité est le préalable à l'efficience magistrale et la condition cardinale des affinités symboliques entre l'un et l'autre partenaires.

Le temps est donc venu d'en proposer une reformulation plus fidèle à l'esprit qui anime la préface, et dicter le moment où Paul Bourget, la référence à Dumas, se fait le porte-parole et le double d'un prédécesseur. En relation avec l'hypothèse d'une double complémentation intrinsèque au rapport maître-disciple, on posera que la voix qui s'exprime au seuil du roman préside à l'instauration d'une mutualité, caractéristique du discours engagé par l'écrivain à destination du lecteur. Dans cette perspective, l'avertissement administré au jeune homme participe d'un schéma réflexif en vertu duquel un lien synallagmatique se forme entre la vacuité du lecteur inexpérimenté et le comble de l'intellectuel maître à penser. La dialectique de maîtrise est celle d'une *coïncidence*. Que l'existence d'une correspondance si bien ajustée entre deux intelligences humaines relève de la gageure, de l'illusion ou du fantasme, est une évidence qui en rappelle la composante imaginaire. Au demeurant l'étude de la maîtrise a pour *aussi* objet de relever les dysfonctionnements et les échecs d'un discours inspiré d'un modèle archétypal[122].L'essentiel réside dans la postulation suivante : un jeu d'équilibre structure la relation de maîtrise. Ce rapport est double, simultané et sujet à variations. Au plus haut degré, il se décline selon le paradigme que dans l'absolu, la *concavité* du disciple consonne idéalement avec la *convexité* magistrale.

Le passéisme du romancier (son attachement militant à des valeurs incarnées par des prédécesseurs) n'est qu'un aspect de la maîtrise qui se joue entre le préfacier et son lecteur, une modalité parmi d'autres de l'action que le premier entend exercer sur le second. Car la dédicace ne saurait se résumer à l'évocation d'une antériorité proche. Le didactisme qui s'y fait jour allie *leçon d'histoire* et *vérité éthique*. Cette conjugaison fait la spécificité du magistère qui se prodigue dans les pages liminaires du roman. Pour Bourget, le passé – sa défense et son illustration – n'est qu'un thème à moralisation. La rétrospective événementielle est indissociable de la proposition morale, et la vérité historique, le fondement irrécusable d'une parole ethique en quête d'apodicticité.
En attendant que se réalisent les vœux d'une complémentarité dont l'horizon asymptotique serait quelque chose comme la complétude atteinte de deux sensibilités

[122] … quand ce n'est pas le narrateur lui-même qui, en commentateur sarcastique, se charge de cette *élucidation ironique*, dont on retrouvera maints exemples dans *L'Ennemi des lois*… à moins que la multiplication des voix magistrales et discipulaires (version gidienne de la magistralité) ne corrode autrement le pacte du maître et du disciple !

affines, le préfacier poursuit sa longue marche préceptorale par une différenciation de ses sources… qui explique sa déambulation du côté du théâtre à thèse des années 1870.

2.3 Rétrospection et moralisation

La référence littéraire, datée de 1873, dès lors très marquée par une période et un esprit de l'après-guerre, fournit à l'écrivain-mentor de 1889, matière à réaffirmer l'intangibilité de valeurs et la continuité d'un combat engagé au lendemain de la défaite. La rétrospection ainsi réalisée remonte environ vingt années en arrière, son contenu dénonce une crise sociale ; le sujet proprement littéraire et culture en est donc provisoirement suspendu, et l'ensemble du propos se concentre sur une méditation morale. Aussi bien, le recours à la citation – le rappel d'une voix ancienne – est-il triplement intéressant pour nous et de nature à mieux saisir l'implicite qui sous-tend la geste magistrale.

N'invite t'il pas tout d'abord le jeune homme à reporter ses regards sur une manière de point initial – les années d'après-guerre –moment fondateur d'un esprit de génération dont la durée correspond précisément à l'âge du jeune homme tel que le romancier le définit lui-même[123] ? Cette coïncidence est riche de sens. L'écrivain remémore à son très jeune lecteur le moment qui l'a vu naître. Prérogative du maître qui, se substituant à la mémoire encore informe du disciple, ressuscite l'enfance de ce dernier. Ce faisant, il lui restitue la conscience de ses racines, la connaissance de ses appartenances… et le sentiment de ses devoirs.

La citation d'antériorité – ce blanc seing accordé au passé ! – accrédite également l'idée d'une idéologie pérenne, sur laquelle se grefferait un programme de réforme morale, cohérent et durable, incarné par des maîtres successifs. Oblique suggestion faite au futur disciple que, s'il avalise pour la conduite de sa propre vie les termes du projet qu'on lui soumet, il rejoindra une famille de pensée nombreuse et soudée, solide et prolifique, et que cette intégration culturelle lui fournira en prime une identité stable et nominale, jusque-là incertaine et innommable.

Enfin, la présence de Dumas auquel Bourget emprunte la voix entérine l'évidence selon laquelle l'écrivain de naguère ou celui d'aujourd'hui, dramaturge ou romancier, est

[123] « C'est à toi que je veux dédier ce livre, jeune homme de mon pays, à toi que je connais si bien quoique je ne sache de toi ni ta ville natale, ni ton nom, ni tes parents, ni ta fortune, ni tes ambitions – rien sinon que tu as *plus de dix-huit ans et moins de vingt cinq* […] ». p. [XI] (c'est nous qui soulignons).

habilité à penser son action individuelle d'écrivain comme une mission morale d'envergure nationale. Il y a là une procédure de légitimation par laquelle l'auteur de 1889 revendique un droit personnel au magistère (actuel) par l'évocation d'un précédent (confraternel). Le recours à Dumas vise aussi à accoutumer la jeunesse au rôle éducatif dévolu à ses aînés et à en accepter les prérogatives magistrales indiscutables. Ce principe de soumission du plus jeune dessine les contours du disciple modèle. Il y a mille et une manières d'exprimer ce qui soutend ainsi la dialectique de maîtrise. Celle de Paul Bourget consiste à convaincre que le remède aux maux du présent se trouve dans les leçons du passé : solution rétrograde d'un magistère qui parie sur la perception idéalisée d'une tradition morale et culturelle survalorisée ? Peut-être, mais qu'importe après tout ? De cette posture magistrale, nous retiendrons qu'elle trahit une sensibilité soucieuse de faire marcher ensemble littérature *et* enseignement. C'est ainsi que Bourget, conscient de la dette personnelle qu'il a contractée à l'égard de ces prédécesseurs, cède le pas – révérence gardée – au Dumas de *La femme de Claude*, comme à l'un des devanciers représentatifs d'une orthodoxie littéraire et idéologique. L'intégration promise au disciple pour prix de sa docilité se réaffirme dans l'appartenance autoproclamée du maître à sa propre famille de pensée. Par le détour de la citation et de l'emprunt, le discours magistral se fait l'écho d'une pensée exogène, désormais assimilée – voire *assimilatrice* – qu'il entend à son tour transmettre à tout nouveau lecteur, réceptacle intronisé disciple d'un magistère d'*affiliation* et de *cooptation*.

Ce qui est remarquable est que, loin de rechercher la connivence intellectuelle de son jeune lecteur par une quelconque manœuvre plus ou moins duplice et forcée d'homologie fictive, l'écrivain coupe les derniers ponts qui le relient symboliquement au présent – unique référence du jeune homme – et campe ostensiblement sur le passé des idéaux de 1873. Les affinités de maître à disciple ne s'instaurent donc pas nécessairement par la reconnaissance préliminaire de ressemblances plus ou moins artificielle ou démonstratives. Le lien qui s'élabore ne se fonde pas sur l'indistinction de deux partenaires symboliques. La relation de maîtrise selon Bourget est une *association de voisinage*, non la *confusion de deux images*[124].

Du reste, c'est la *différenciation* marquée des générations qui thématise cette distinction. Aussi, l'allusion à la préface dumasienne est-elle un geste de distanciation et

[124]La position gidienne est différente, tant le *je* du mentor et le *tu* de Nathanaël souvent se confondent et s'assimilent. Rien au contraire de fusionnel dans la relation de maîtrise bourgétienne, sinon l'attente d'un assentiment discipulaire aux propositions de maître…

un argument d'autorité. Elle assigne au maître une mission de conservation et de promotion d'une culture qui trouve sa tribune dans le théâtre à thèse de la génération précédente. Elle définit une relation de maîtrise à double détente qui conjugue deux attitudes conjointes : l'option éthique est inséparable d'une prise de conscience historique. Qu'est-ce à dire sinon que, du double point de vue du maître et du disciple, l'amendement moral – point de départ et point d'arrivée de la maîtrise – ne va pas sans la prise de conscience d'une historicité. Car pour *savoir choisir*, il faut *pouvoir se situer*. Voilà pourquoi la citation, abrégé moral et passé réimagé, dit combien sont solidaires l'adhésion au magistère et une compréhension de l'histoire. Dire *oui* à l'instance magistrale, c'est choisir de s'éprouver dans un continuum national. Or, ce double positionnement ne va pas sans difficulté.

La formulation du magistère et sa réception approbative résultent d'un choix de société commun aux deux partenaires. Cette communauté d'esprits dépend d'un positionnement historique partagé. Dans la perspective idéologique de l'après-décadence qui désigne la faillite du temps présent, en identifie la cause dans l'oubli du passé et prédit un avenir menacé d'effondrement, la mémoration du passé prend les accents du discernement. La prédilection du maître est une *adoption* et une *prédication* : elle a valeur de credo politique et de cooptation du disciple. Les deux partenaires se réunissent ainsi sur la base d'une entente qu'inspire un consensus relatif à une lecture dynamique du temps, à la conscience que les idées en circulation et les mœurs en évolution sont sujettes à variations, qui commandent à leur tour l'évolution de la vie collective. Autrement dit, proposer un magistère ou choisir d'y adhérer sont deux démarches qui relèvent d'une inscription dans la temporalité. En cela, elles témoignent des affinités de deux intelligences, également d'accord sur la commune perception d'un temps dégradé auquel l'une et l'autre prescrivent le remède moral d'un retour à la tradition.

Cependant, la commémoration du souvenir ne va pas sans difficulté. Si la rétrospection induite par la citation (et la glose qui suit) est analysable comme une garantie intellectuelle et morale du discours, la préférence dévolue au passé ne prend-elle pas le risque de manquer sa cible, de s'exposer à la résistance du lecteur et de consommer la rupture avec ce dernier ? C'est toute la question de la crédibilité d'un magistère auctorial indexé sur la valorisation passéiste et la solution nostalgique. En décalage avec l'orthodoxie du moment, il court l'aventure de manquer son but[125]. La défense d'un

[125] Il faut reconnaître que, parce qu'il dit s'affranchir de toute allégeance au passé et à la loi du Père, le programme de vie gidien, proposé en modèle à la jeunesse de 1897, suscite *a priori* moins de réticences de cet ordre. Nous y reviendrons.

système moral qui, dans une certaine mesure, a déjà fait long feu (puisqu'il est réitéré seize ans après) peut apparaître aux yeux du lecteur de 89 comme une survivance rétrograde et son expression une insistance fâcheuse à contre-temps…

Comment donc apprécier l'éventuelle *fragilisation* du magistère qu'une politique de retour en arrière prônée par le maître accompagnerait ? La réponse au problème appartient à l'histoire littéraire et à la réception des textes. A propos de l'accueil du roman de Bourget, Michel Mansuy écrit :

> *Le Disciple* connaît un succès aussi retentissant qu'immédiat. Le 8 août, Bourget confie à Basterot qu'en six semaines Lemerre a vendu 22000 exemplaires, ce qui est considérable pour l'époque. La critique est à peu près unanime : le *Disciple* est un événement littéraire (*le Gaulois*), un livre de premier ordre (les *Débats*), une œuvre puissante qui révolutionne la France à juste titre (*la Nouvelle revue*), l'un des chefs d'œuvre de notre langue (*la Revue bleue*), le plus beau et le plus viril des romans (*Polybiblion*)[126].

Le succès du livre parle de lui-même. Néanmoins, il est difficile de faire le départ entre ce que les lecteurs de 1889 apprécièrent le plus, de l'avertissement au jeune homme, hors-d'œuvre auctorial et magistral, ou du récit romanesque proprement dit d'une relation de maîtrise imaginaire, traitée comme une aventure amoureuse et policière… Sur ce point très précis, Michel Mansuy donne l'éclairage suivant :

> Préface du *Disciple*. Elle est elle-même très remarquée. *Le Figaro* la publie dans son numéro du 17 juin 1889. Les chroniques lui accordent au moins un paragraphe, quelquefois même un article entier ; voire notamment : A. Edouard-Portalis, « Les Fils de la bourgeoisie, le XIXème siècle », 19 juin 1889 ; F. Scarcey, « Chronique, le XIXème siècle », 21 juin 1889. Les ironistes comme J. Lemaître (*Contemporains*, t.V, p.228) sourient un peu de son style emphatique ; mais en général, on reconnaît qu'elle est pleine d'idées et de générosité. Elle comble d'aise Brunetière, car elle va dans le sens de sa propre pensée (« Revue des deux mondes », 1er juillet 1889 ; Nouvelles questions critiques, p.351-2). Rod y entend le cri d'angoisse d'un patriote et d'un moraliste proche de la foi ; il la juge même plus pure de tout alliage que le roman lui-même (*Idées morales du temps présent*, « Revue Bleue », 30 août 1890, p.258).[127]

Nous voici renseignés… à demi renseignés. *Le Disciple* a plu parce que d'aucuns l'ont trouvé bon, utile à la patrie et précieux pour la morale. Or, les personnalités qui se sont exprimées à son sujet, et des propos desquelles Michel Mansuy rapporte la teneur, appartiennent toutes à une même génération : celle de Paul Bourget. Leurs protestations de satisfaction renseignent donc mal sur l'impact que le livre – préface magistrale et roman – eut sur la jeunesse de 1889 et pour laquelle, de l'aveu même de l'écrivain, il était expressément conçu et dédié… En outre, ces voix convoquées présentent à divers titres des éléments d'homologie dont nous aimerions faire ici un tableau rapide. Au-delà de

[126] Michel MANSUY, *Un moderne Paul Bourget de l'enfance au « Disciple »*, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p.505.

[127] *Op.cit*. p.506.

l'appartenance générationnelle (Portalis, Lemaître, Brunetière et Rod ont environ vingt ans au moment de l'épisode franco-prussien), trois autres convergences font d'eux des hommes mûrs quand *Le Disciple* paraît.

D'abord, leur parenté au sein de la république des Lettres : tous sont, à divers degrés journalistes, publicistes ou critiques. Sarcey travaille au *Temps* où il est chroniqueur d'actualité théâtrale ; on sait que Brunetière prendra la direction de *La Revue des deux mondes* et Portalis celle du *XIXème*.

Par ailleurs, beaucoup d'entre eux se rejoignent dans la mouvance du conservatisme et du christianisme : Portalis, celui-là même qui inspirera le Barrès des *Déracinés*, soutiendra Boulanger ; on trouvera Lemaître animateur de la « Patrie Française », ligue hostile à Dreyfus ; quant à Ferdinand Brunetière, il est une éloquente incarnation du christianisme social, peu sensible au dogme catholique mais attaché aux valeurs chrétiennes de socialisation.

Enfin, plus d'un manifeste une *pente moraliste* jamais loin d'une *prédisposition magistrale* : les avis du conférencier Lemaître étaient écoutés et ce magister mondain fort prisé de son auditoire à telle enseigne que cet éloquent personnage est devenu pour nous l'emblème d'une époque et d'un milieu où la clarté (même facile) passait pour la plus sûre des vertus… En ce qui regarde Edouard Rod, auteur suisse d'expression française, d'abord Naturaliste puis opposant à Zola, c'est un moraliste dont les préoccupations didactiques et éthiques se reflètent en deux livres contemporains du *Disciple*, *Le sens de la vie* (1889) et *Les Idées morales du temps présent* (1891), dont les titres disent assez l'inspiration édifiante et les affinités avec le récit de Bourget.

Cette revue, pour sommaire qu'elle soit, attire l'attention sur les analogies et les continuités caractéristiques des voix recueillies par Michel Mansuy, toutes issues d'une même sphère idéologique. En effet, il y a entre elles similitude ou voisinage en matière d'âge, de milieu socio-professionnel et de sensibilité. De surcroît, nombre de ces personnalités qui ont engagé leur point de vue au moment de la parution du *Disciple*, présentent des points de convergence avec l'auteur même du roman.

Un certain conformisme enclin à perpétuer la prééminence sociale de la bourgeoisie par la célébration des valeurs qui le fondent réunit Paul Bourget et Francis Sarcey qui, au *Temps*, s'était fait une réputation « d'oracle des honnêtes gens » (quoi de plus confortable qu'une aura aussi bienpensante ?...). Une même prise de distance avec le naturalisme (cet universel récit du peuple que son narrateur et toute direction morale semblent avoir d'un commun accord déserté) rapproche Brunetière, Rod et Bourget,

soucieux de lester le roman d'un magistère auctorial explicite. Quant au Nouveau Christianisme défendu par Ferdinand Brunetière, credo d'inspiration évangélique mais affranchi de la tutelle ecclésiale, Bourget lui-même y souscrit volontiers parce qu'il pense y trouver un avatar actualisé de la tradition judéo-chrétienne, qu'il crédite d'un pouvoir apollinien de socialisation.

Concluons. L'écho journalistique que suscite la parution du *Disciple* en cet été 1889 risque de se réduire à l'accueil très borné qu'en ont fait quelques sympathisants gagnés de longue date à la cause défendue par Bourget. Ainsi, reste ouverte une question essentielle à notre sujet et que l'on formulera comme suit : comment repérer l'*audience* magistrale chez ceux à qui elle est destinée ? Comment appréhender l'aura du maître ressentie par ses disciples et donc distincte de la notoriété de l'écrivain jugé par ses pairs ?

A défaut de connaître les résultats d'une enquête qui – et pour cause – jamais n'eut lieu, on appréhendera le succès du roman (22000 exemplaires écoulés au cours des six premières semaines) par un autre biais. *Le Disciple* se vendit bien parce qu'il s'inscrivait dans un esprit *fin de siècle* dont la dominante post-décadente donnait aussi bien dans la *complaisance nostalgique* que dans l'*énergie prosélyte*, terres d'élection du mentor en rupture avec les choix de son époque et investi d'une mission réformatrice d'éducation. Ce moment mixte d'incertitude et de reconquête qui nourrissait le découragement des élites et l'engagement des intellectuels fournit le contexte si particulier qui vit éclore l'ouvrage de Bourget. *Le Disciple* en est à la fois le *révélateur* et le *miroir* : le reflet passif et induit d'une époque qui le surdétermine ; le cachet personnel qui extériorise en un texte fermé une pensée d'époque diffuse.

Si le contexte favorise *Le Disciple*, comment la question de la maîtrise auctoriale se pose-t-elle ? Rechercher de quelle façon Bourget se positionne bon maître pour la gouverne d'une jeunesse qu'il se croit légitimité à instruire, c'est se demander à quoi la réussite d'un roman si manifestement didactique est imputable. L'hypothèse contextuelle fait de l'ouvrage une expression significative de l'idéologie de l'après-décadence. Plus précisément, il constitue un exemple éclairant de la réaction d'écrivains mobilisés contre les attitudes pessimistes-nihilistes telle qu'elle s'est exprimée dans le roman aux alentours de 1890. Dans cette perspective, Bourget réussit parce qu'il fait tout pour qu'on l'identifie porte-parole d'une tendance forte de l'époque, marquée par les incertitudes et le désarroi, conséquemment sensible aux discours propositionnels et volontaristes.

Bourget réussit parce qu'il répond à l'attente d'une crise. Il incarne un type de romanciers engagés au service de la société dont les *textes* sont des *guides*. Cette *aptitude* – qui est aussi *adaptation* au climat d'une époque – dessine exactement ce que Pierre Citti [128]appelle le nouveau rôle de l'intellectuel, qui se met en place au moment de l'affaire Dreyfus. Voilà le romancier impliqué dans la bataille des idées, idéologiquement positionné et défenseur de *valeurs*. Cette visibilité sociale légitime l'œuvre écrite et définit, pour environ deux décennies un nouvel art d'écrire des romans. Cette orientation assure la cohérence et la diversité du genre romanesque de cette période, et pose les limites d'une mission sociale qui résulte d'attentes diffuses des lecteurs, obéissant ainsi à un mécanisme d'assignation forcée qui corrèle les doutes et les demandes d'une société en transition. Ce nouveau statut a bien sûr ses prérogatives. Il construit l'image de l'intellectuel, maître et mentor, habilité à légiférer dans le domaine de la conduite de la vie. L'installation du romancier dans un *tutorat* à la jeunesse découle de cette prise de position qui entend contrecarrer la décadence de naguère, et protéger les plus jeunes de ses effets encore dissolvants. Ce combat de *résistance* et de *refondation*, est la pierre angulaire de la préface du *Disciple* auquelle la citation de Dumas, didactique et moralisatrice, apporte une caution auctoriale additionnelle.

Aussi, le détour par Dumas sert-il les intérêts de Bourget et les assises de sa maîtrise sur le jeune homme de 89. L'allusion au passé est une stratégie habile et utile en cela qu'elle renvoie à l'époque d'un traumatisme et à la naissance d'un esprit nouveau, au point d'origine (mythifiée) d'une identité nationale. Le retour en arrière est donc l'argument d'un magistère à couleur conservatrice et le motif d'une prise de conscience civique.

Cette démarche rétrospective enfin confère un attribut supplémentaire au romancier dans la mesure où par elle, l'auteur du *Disciple* s'inscrit dans le prolongement d'écrivains-instituteurs et maître à penser. De fait, la citation souligne l'existence des précédents didactiques. Elle est ce procédé d'emprunt légitimateur (ou d'*importation*) par lequel de discours magistral de 1889 cherche un fondement sur la trajectoire d'une lignée. Dans ce moment où la relation de maîtrise dit ses sources pour mieux convaincre, puise au passé littéraire les éléments de son autojustification, le goût du maître pour un passé dont il dit souhaiter la résurrection n'est qu'un élément d'une tactique plus large visant à conférer ses lettres patentes au genre didactique et sa noblesse au romancier-mentor. Par

[128] Pierre CITTI, *Contre la décadence, op. cit.*

la citation, le maître convoque et annexe une parole magistrale ancienne dont il se fait le promoteur et le propagateur.

De quelle manière instrumentalise-t-il ce retour mélancolique (uchronique surtout !), mais qu'une approche pragmatique sensible à l'aspect mobilisateur du texte, analyse comme une tentative de *rétroaction* idéologique ? En la matière, plusieurs niveaux de lecture sont recevables, et la citation est justiciable d'interprétations multiples. On peut n'y lire qu'une orientation conservatrice ; y voir une pose valorisante d'autoproclamation ; l'analyser comme le jalon d'un projet enraciné dans une tradition féconde et créatrice. Les trois approches sont pertinentes, et nulle n'est exclusive des deux autres.

La première explore la dimension biographique et idéologique, se concentre sur la personne et la personnalité du romancier et rejoint ce que l'on sait du milieu d'idées dont Paul Bourget se fit le propagandiste. Cependant, elle retiendra moins notre attention que les deux autres hypothèses qui rendent compte de la façon dont l'écrivain s'intronise bon maître. Que disent-elles sinon que l'accréditation du magistère passe par une *fidélité au passé* entendue comme *inféodation à la morale* ? Quant à la créance magistrale, elle résulte de deux démarches qui n'en font qu'une : l'actualisation de la tradition dont la citation est le procédé visible sert en profondeur la cause du maître. Aussi, le passéisme affiché de Bourget est-il moins l'éloge d'une *position rétrogade* que la revendication d'une *légitimité actuelle*. Le fidéisme, s'il relève (partiellement) de la nostalgie, s'inscrit plus sûrement dans un militantisme, et la parole du maître vise autrement plus loin que les effets complaisants d'une évocation surannée. La rétrospection littéraire est au service du projet magistral. L'avenir de la jeunesse est le seul horizon déclaré du magistère, et le détour citationnel est à comprendre comme une parenthèse justificatrice.

En quoi l'appel a une morale participe-t-il à la construction du ministère magistral ? Comment la rétrospection contribue-t-elle à l'activation symbolique du mentor ? On a vu que l'avant-texte enseigne au lecteur juvénile (inéduqué et inculte) la prééminence d'une éthique véhiculée par une tradition qui entend prolonger dans la modernité un certain nombre d'us et coutumes hérités du passé. On sait que cet ensemble doctrinal relatif aux mœurs et sensible aux pratiques sociales qui les accompagnent, s'exprime par la création dramaturgique, porte-parole de valeurs, partenaire du débat éthique, porteuse d'une vision du monde et de ce fait agent de socialisation. C'est pourquoi Bourget et Dumas apparaissent sous la plume du préfacier du *Disciple* comme

deux voix consonantes, apparentées à une même famille de pensée qui attribue une égale fonctionnalité morale à la création artistique.

Il existe parallèlement à cette première filiation une seconde descendance : celle des maîtres à penser. Elle rassemble théoriquement (car ici, la statistique du dénombrement est évidemment impossible) les écrivains mentors qui ont mis leur plume au service d'une cause extralittéraire, et se sont attachés la jeunesse (et à travers elle, l'alibi pédagogique) comme auditrice privilégiée. A cette nébuleuse d'intellectuels-formateurs correspond le texte didactique. Et l'écriture d'une préface, qu'elle annonce une pièce de théâtre ou un ouvrage romanesque, appartient à cette catégorie qui transmue le dit du créateur en une interlocution magistrale, dès lors qu'elle ambitionne d'inculquer quelque chose et de convertir quelqu'un. Cette seconde appartenance, Paul Bourget y tient plus que tout. Elle l'inclut avantageusement dans une lignée d'écrivains qui confère antériorité et donc autorité à sa propre préface. La constitution d'une telle *descendance magistrale* a pour objet de valoriser le dernier détenteur du savoir sa personne et dans sa parole : par elle, un ministère s'accrédite, un magistère se légitime.

Ainsi Paul Bourget se donne les moyens de réaliser pour son compte une des conditions du prestige magistral. En se réclamant d'une filiation littéraire et morale, l'auteur conforte sa position (il est dépositaire d'une tradition soucieuse de mêler morale et littérature) et se déclare représentant actuel d'une tradition didactique qui combine la production de romans à l'expression de magistères. Située au carrefour de deux postures intellectuelles (des gains respectifs desquelles elle tire double profit), la figure du maître ainsi positionnée conquiert une crédibilité élargie, prémisse de son ascendant sur un lecteur à conquérir. En témoignant de cette double appartenance, Bourget se rallie à deux traditions dont il se veut emblème et signe. Voilà donc notre romancier devenu vassal, mais tel que la protestation de sa sujétion lui octroie en même temps un surcroît d'ascendant. Il y a là quelque chose de fondamental à toute personne en qui s'incarne et se reconnaît une dignité magistrale. L'aspect rémunérateur (le dividende d'empire acquis sur le disciple) qui découle de cette double affiliation est l'effet d'un principe constitutif de la figure magistrale qui touche aux pouvoirs symboliquement dévolus au maître quand ce dernier rime avec *tradition.*

Placé à la confluence d'une culture héritée (littérature et morale) et d'une capacité de transmission (littérature et didactique), le mentor se construit sur un entre-deux : le maître est le savant et le pédagogue, le détenteur d'un savoir hérité de la tradition et le tuteur d'un disciple que sa jeunesse désigne comme un symbole d'avenir. En variant les

formulations du même paradigme, on dira que le maître gardien et interprète d'une orthodoxie est la représentation symbolisée et incarnée de deux mandats. Il est celui dont on attend qu'il sache et *conserver* et *communiquer*. Là est sa double et difficile mission, mais indexée sur une représentation symbolique hautement valorisée.

Cette vocation fait du maître accompli un homme de la *tradition*. Conformément à l'étymologie (le substantif *traditio* vient de *traditum,* supin de *tradere* « remettre, transmettre »), la *tradition* repère un ensemble de doctrines ou de pratiques, religieuses ou morales, *transmises* de siècle en siècle, *par la parole ou l'exemple* et qui peut aussi faire l'objet d'une *consignation écrite*[129]. Lorsqu'il se réclame ostensiblement d'une tradition, Bourget ne fait qu'accomplir le programme d'assimilation et le processus de transmission inscrits dans l'étymologie du mot. La tradition n'est pas *transmise* mais *à transmettre* : ce n'est pas un dépôt inerte, mais un transfert en action. C'est parce que la transmissibilité est le caractère vivant de la tradition que celui qui en revendique non seulement *l'exercice* mais *l'exécution*, sera réputé homme de tradition. Or, les représentations attachées à la figure magistrale nous ont habitué à attribuer deux fonctions très voisines de ce sémantisme à double entente. Le maître n'est il pas reconnaissable à une forme de magistrature qui le désigne gardien et guide ? Homme de mémoire et de coutume, il se situe à la confluence d'un savoir jadis consigné, aujourd'hui transmis, dont il assure la survie et l'actualisation. La tradition n'est pas chose morte, mais trait d'union, et le maître en est le relais[130] le plus autorisé.

La citation n'est ni le prétexte d'une leçon d'Histoire ni un morceau choisi de littérature. Elle vaut *argument d'autorité*. Sa présence relève des attributions symboliques du romancier-mentor qui parle *d*'une tradition et en vertu d'une filiation. Elle contribue donc pleinement à l'impatronisation de l'écrivain en mentor. Par son antériorité, elle fonde le droit d'enseigner du maître associé à une famille de pensée dont il est

[129] C'est nous qui soulignons. D'après l'art. « Tradition », *Le Grand Robert de la Langue Française,* Paris, Le Robert, 1986, T.9, p.407.

[130] Ainsi l'entendait sans doute Daniel Rops, autre romancier catholique qui, dans la première moitié du XXème siècle, exprime lui aussi dans ses fictions et ses essais, son opposition envers la civilisation technique née de la modernité, et son attachement aux valeurs traditionnelles de l'humanisme chrétien. Dans l'extrait que nous donnons ici, l'auteur s'efforce de définir la notion de traditionalisme sous un jour positif, en évidant le concept de toute connotation qui l'assimilerait à un conformisme bon teint. Nous pensons que Paul Bourget n'aurait pas récusé cette mise au point terminologique. « Le véritable traditionnalisme reçoit de l'histoire des leçons essentiellement spirituelles, et non formelles, la meilleure façon d'être fidèle à une tradition, c'est de trouver le point où elle pourrait s'insérer dans les conditions actuelles du monde et continuer à être vivante ».

l'expression et à laquelle il se rallie, comme on se placerait sous un étendard vieilli… mais vénérable. Ce conservatisme s'actualise dans ses prétentions à servir la cause présente et future du jeune homme de 89. Plus sûr est l'enracinement symbolique du maître dans une morale éprouvée et d'ores et déjà édictée, plus fort est son pouvoir d'arracher le disciple à un milieu dissolvant et de lui inculquer les leçons dont l'intemporalité est aussi là pour assourdir toute résonance polémique, de manière à laver le magistère auctorial du moindre soupçon de partialité… Paul Bourget s'institue « bon maître » au regard de son lecteur, parce qu'en espérant des lendemains meilleurs pour la jeune génération, il échappe à l'étiquetage péjoratif du penseur traditionnaliste, fermé à toute anticipation et incapable de penser l'avenir. Ce faisant, il rejoint une famille intellectuelle qui a coutume d'associer en un même mouvement, créateur et propagandiste, littérature et morale. Il s'élève au rang de maître à penser, impeccablement fixé dans une tradition à laquelle il attribue une valeur normative applicable au présent, et qu'il présente comme la seule condition sérieuse d'envisager la construction d'un avenir meilleur…

Riche de ces deux appartenances –chacune est productrice d'autorité – Bourget peut alors se présenter devant son jeune lecteur et signer sa préface (à Paris, en juin 1889) sous les apparences avantageuses et imparables d'un maître dont l'enracinement culturel se décline en préceptorat. La dimension littéraire à orientation didactique, et le symbolisme d'une mysthique magistrale concourent à situer la figure de l'Intellectuel sur une ligne de crête, étroite et surplombante, en un lieu utopique d'élection imaginaire, à la fois *disputé* et *consécrateur*, là où le mentor impatronisé peut se dire hostile au présent (sans rompre avec ses contemporains), protecteur de la tradition (sans risquer l'autisme de la nostalgie) et ami de la jeunesse (sans jamais personnaliser un système de pensée dont il n'est ni l'inventeur ni le propriétaire exclusif)…

Il est pensable qu'une telle posture (qui magnifie l'homme capable de se mouvoir avec une égale aisance dans les trois temps qu'il domine et relie) ait un antécédent littéraire chez l'un des chantres les plus représentatifs du premier romantisme français. On se souvient qu'au début de la *Confession d'un enfant du siècle*, Musset assigne à la jeunesse des années 1825 une position particulière. Il la dit (lui aussi !) placée à un moment charnière qu'il thématise en une suspension provisoire du présent. Cette *invention* d'un temps momentanément arrêté, l'auteur l'assimile à une période intercalaire, étrangement dépourvue d'épaisseur historique, et marquée par les incertitudes d'un profond désarroi qui mine la jeunesse d'alors.

> Trois événements partageaient donc la vie qui s'offrait alors aux jeunes gens : derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sur ses ruines, avec tous les fossiles des siècles de l'absolutisme ; devant eux l'aurore d'un immense horizon, les premières clartés de l'avenir ; et entre ces deux mondes… quelque chose de semblable à l'Océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique, je ne sais quoi de vague et de flottant, une mer houleuse et pleine de naufrages, traversée de temps en temps par quelque blanche voile lointaine ou par quelque navire soufflant une lourde vapeur ; le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre et qui ressemble à tous deux à la fois, et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris [131].

C'est dans ce temps sans mesure ni repère, où l'agitation succède brutalement à l'atonie, qu'un maître se révèle et surgit. Dès lors, à la figuration d'une jeunesse écartelée entre trois références concurrentes, correspond le thème symétrique du maître impavide, guide d'une génération en quête de certitudes :

> Voilà dans quel chaos il fallut choisir alors […] Or, du passé, ils n'en voulaient plus, car la foi en rien ne se donne ; l'avenir, ils l'aimaient, mais quoi ? Comme Pygmalion, Galathée, c'était pour ceux comme une amante de marbre, et ils attendaient qu'elle s'animât, que le sang colorât ses veines. Il leur restait donc le présent, l'esprit du siècle, ange du crépuscule, qui n'est ni la nuit ni le jour ; ils le trouvèrent assis sur un sac de chaux plein d'ossements, serré dans le manteau des égoïstes, et grelottant d'un froid terrible [132] .

En l'absence de toute voix, qui d'autre sinon l'icône magistrale prend enfin la parole et formule pour une jeunesse égarée, la signification retrouvée de son rôle dans l'Histoire ? [133]

La dédicace de Bourget participe d'une démarche similaire. La critique morale de l'actualité y fait pendant à l'apologie de la tradition, et le blâme auctorial se veut une leçon pour l'avenir. Le jeune homme de 1889 auquel tout ce discours est destiné est appréhendé dans le même cadre conceptuel : la jeunesse se caractériserait par son insertion problématique dans le temps ; au maître à l'aider à se situer comme héritière ; à lui la mission de la réconcilier avec une continuité historique, dont la prise de conscience déterminera son destin et son bonheur. Voilà pourquoi le jeune lecteur de Bourget, *façonné* avant même d'être *formé* (fabriqué avant d'être instruit !), est un nouvel enfant du siècle, *nouveau* mais *semblable*, d'une *fin de siècle* crépusculaire, elle aussi thématisée par l'angoissante question du destin collectif.

---

[131] MUSSET, *Confession d'un enfant du siècle*, 1836, 17ème partie, chap. II.

[132] *Op. cit*.

[133] Le maître obvie au vide et à la confusion. Une telle puissance n'est pas sans rappeler la geste primordiale et divine racontée par la *Genèse*. Elle réactive les coordonnées symboliques et surhumaines attachées au personnage magistral. Le maître démiurge a pouvoir de transmuer l'informe primitif. On comprend dès lors que lui soit associée l'image d'une jeunessse à modeler… L'éducation dispensée par lui donne en effet une forme au disciple ainsi revêtu d'un *second vêtement*, large s'il contribue à son épanouissement, étriqué dans le cas contraire…

Une période de doute, d'opacité, un présent ressenti comme oublieux du passé et inhabile à concevoir l'avenir, semblent un terrain décidément propice à l'éclosion du maître à penser, homme providentiel et *prophète*, dans l'exacte mesure où ce qu'il *annonce* pour *les temps à venir* appartient déjà … au *passé*. Dans cette perspective qui mobilise des images imposantes (du défenseur, du libérateur) et dont le romancier recherche la rétribution symbolique, la dédicace au *Disciple* et son jeu de célébration mémoriale est exemplaire de la façon dont un romancier se hisse aux fonctions cardinales de l'intellectuel maître à penser.

Bourget avait trois ans plus tôt consacré une « étude de psychologie[134] » à Dumas. Le texte consacré à l'auteur de *La Femme de Claude* (pièce en trois actes représentée pour la première fois à Paris au théâtre du Gymnase-Dramatique le 16 janvier 1873), constitue le premier article des *Nouveaux Essais de Psychologie contemporaine*. Son exorde, fort louangeur, avise de prime abord le lecteur que l'*Etude* en question ne saurait prétendre au « portrait en pied »[135] , tant l'homme de Lettres, l'œuvre, l'esthétique et la psychologie à qui elle est consacrée sont trop imposants pour être confinés au format d'un fragment de volume. Ce préalable achevé, Bourget avance sa propre définition du dramaturge « maître exceptionnel et inquiétant qui a secoué plus qu'aucun autre les nerfs malades de notre génération »[136] qui dessine donc le littérateur en un chirurgien - thérapeute, dont le travail se décline comme une enquête et une médecine, et le rôle dans la combinaison d'un regard et d'un remède.

L'étude bourgétienne, « toute psychologique et morale »[137] — en vertu d'une association d'idées chère à l'auteur du *Disciple* qui refuse de séparer axiologie et éthologie — s'ouvre sur un premier volet qui déploie en vingt pages (soit près d'un tiers de l'article) la qualité de moraliste généreusement allouée à Dumas. Ce passage explique le succès du dramaturge par sa capacité à correspondre aux attentes diffuses d'un public large, fluctuant dans ses opinions et indéterminé dans ses pensées :

> […] cette voix prononçait précisément les paroles dont cette foule avait le besoin. Elle disait sur l'amour, sur l'argent, sur l'adultère, sur le rapport des enfants et des parents, sur la plaie de la prostitution, des phrases qu'il était nécessaire qu'une bouche humaine jetât dans l'air de l'époque. La foule a courru vers cet homme, parce qu'il lui parlait d'elle, et de ses misères secrètes ou publiques. Elle avait reconnu en lui l'Etre qu'elle préfère entre tous, parce que seul il peut la révéler à elle-même, lui formuler sa règle et la guérir du mal de l'incertitude : *le Moraliste*.[138]

---

[134] Paul BOURGET *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1886, p.3-78.
[135] *Op. cit.,* p.4.
[136] *op. cit.,* p.4.
[137] *op. cit.,* p.4.
[138] *op. cit.,* p.7.

En d'autres termes, le « maître » se reconnaît (et s'illustre !) au fait qu'il gagne à sa cause une audience collective et standardisée par le biais d'une dramaturgie dont les thèmes sont en prise directe avec les besoins immédiats d'un auditoire que la scène a pour fonction de guider en cicérone utile et facile… La dimension populaire et la coloration démagogique de l'œuvre littéraire seraient-elles donc devenues les signes probatoires d'une visibilité magistrale « exceptionnelle » ?

A un moment donné (oubliant en quelque façon son sujet…), Bourget décrit moins le théâtre de Dumas en critique littéraire qu'il ne définit pour sa propre cause, la silhouette générale du moraliste telle que son idéalisme la lui inspire :

> [le] premier besoin [du moraliste] est celui d'une règle de conduite ou de redressement. C'est à découvrir cette règle que son esprit est tendu, c'est à mettre ses actions en accord avec elle que sa volonté s'applique, c'est à déplorer le désaccord entre cette règle et ces actions que sa sensibilité se dépense. Une telle forme d'esprit est plus indestructible qu'aucune autre parce qu'elle est plus tyrannique. C'est un goût, personnel comme tous les goûts, mais déguisé en obligation. Elle est aussi la plus puissante sur les hommes, parce qu'elle va au-devant d'eux et aboutit très vite à l'apostolat.[139]

Ce détour est décisif : il dévoile combien l'éloge fait au devancier est inséparé du portrait de soi-même. L'appropriation (déclarée) va de pair avec une identification (tacite… rêvée…) et les applaudissements de Bourget relèvent aussi de l'auto-compliment. L'hommage au maître vaudrait-elle triplement comme une exigence individuelle, une faveur secrètement rendue à soi-même, une reconnaissance induite et réflexive ?

Enfin, le retour à la comédie dumasienne donne lieu à deux considérations propres à éclairer l'esprit depuis lequel Bourget défend une littérature « d'utilité sociale et morale » :

> Toutes ces comédies aboutissent à un enseignement évident et direct, de même que toutes sont fondées sur un drame de la vie morale. L'auteur le reconnaît lui-même, et s'en fait gloire. A ses yeux, le théâtre qui ne démontre pas ce que l'écrivain croit être la vérité, n'est qu'un jeu de patience indigne d'occuper un artiste sérieux.[140]

La seconde affirmation, plus catégorique, radicalise la position bourgétienne au risque de signer une apologétique du didactisme littéraire que des formules éristiques lapidaires raidissent en dogmatisme :

> Le moraliste n'écrit point pour donner fête à sa fantaisie, comme le poète, ni pour être ailleurs, comme le visionnaire, ni pour redoubler en lui le sentiment de la réalité, comme le faiseur de mémoires ou le romancier d'observation directe. Non, il obéit à sa conscience, et ses livres sont des « actions ».[141]

[139] *op. cit.,* p.13-14.
[140] *op. cit.,* p.14.
[141] *op. cit.,* p.15-16.

La place symbolique que Bourget réserve à Dumas permet au préfacier du *Disciple* d'agir sur les plans d'une remémoration et d'une projection. En effet, elle actualise les vertus d'éducation populaire d'une comédie de mœurs qui en son temps sut rimer avec le théâtre de doctrine ; elle affirme par ailleurs et pour 1889 s'inspirer d'un programme de moralisation du public dont elle appelle de ses vœux le retour ou le prolongement. Aux yeux de Bourget donc, le théâtre utile de naguère est la caution du roman à thèse d'aujourd'hui. Cette équivalence, qu'une apologétique militante asserte, pose (au moins) trois difficultés. La première touche à la délicate transposition générique : ce qu'est le théâtre dumasien est-il extensible au domaine romanesque ? Du drame au récit, le rebond est-il si facile ? La deuxième difficulté relève de la prorogation : ce que fut la scène de la décennie 1870-1880, la prose des dernières années du siècle peut-elle le continuer ? Comment l'une pourrait-elle prendre la suite de l'autre ? Enfin, un troisième obstacle concerne la réception de l'œuvre : un public n'est pas un lectorat, et la question du destinataire (ici spectateur, là lecteur) à peine évoquée par le préfacier, est pourtant décisive en matière de passation idéologique qui doit *s'adapter* au type d'allocutaire ciblé. C'est donc un peu rapidement que le panégyrique de Paul Bourget à l'endroit de Dumas fils parie sur le sursis du théâtre de doctrine, sur sa métamorphose prosaïque et sur l'interchangeabilité des audiences visées.

En dépit de sa pertinence discutable, la triple équation qui confond et amalgame deux écritures, deux relais et deux interlocuteurs, informe tout de même nettement le dédicataire du *Disciple* sur les intentions d'un romancier-préfacier-mentor, désireux de fonder son projet didactique sur une notoriété littéraire empruntée mais encore perceptible (elle remonte à la génération précédente, celle des parents du jeune homme) et acquise en raison du succès de positions auctoriales fortes longtemps estimées d'un public, et hautement « cotées » (le bon maître Anatole France n'a-t-il pas quelque part nommé Dumas fils « directeur spirituel de la foule humaine » ?) sur le marché des valeurs littéraires… Ses intentions sont de nature prosélyte et encomiastique : elles participent d'une remise au goût du jour d'un auteur sur le déclin ; Bourget se fait le faire-valoir d'un devancier auprès d'un lectorat dont la juvénilité explique l'inculture et motive pareillement son zèle enseignant. Plus encore, l'allusion au Dumas préfaçant *La Femme de Claude* vise à situer Bourget dans le sillage d'un dramaturge de renom, et à l'inscrire dans la ligne d'une production littéraire dévouée à l'édification de ceux à qui elle s'adresse, par la scène ou par le roman. Voilà sans doute ce qui explique que l'éloge rendu à Dumas réactive le débat autour du théâtre, *utile et éducatif* (dans les termes du

plaidoyer), *exemplaire et doctrinal* selon les mots du réquisitoire)… Par ailleurs est passée sous silence toute la réaction qui s'est appliquée à démonter les rouages et les roueries d'un théâtre de la séduction facile et de la captation démagogique, et dont Emile Zola constitue une expression intéressante parce qu'elle en égratigne aussi bien la carence d'écriture que le parti-pris idéologique :

> M. Dumas n'est point un artiste, je veux dire qu'il n'a pas le souci des curiosités du style ; d'autre part, il est de talent bourgeois, il reste de plain-pied avec la foule des lecteurs et des spectateurs ; enfin, et c'est là surtout ce qui explique ses succès extraordinaires, il a tout juste assez d'audace pour paraître en avoir beaucoup, sans pourtant en avoir au point de scandaliser son public. Il est moyen en toutes choses, même lorsqu'il semble crever d'originalité, voilà son grand secret. Paraître original, et ne l'être pas, c'est le triomphe.

Rien ne sourd également des critiques que le camp conservateur et catholique lui-même — *a priori* favorable à une littérature « honnête et non scandaleuse » — continua néanmoins d'enregistrer à l'encontre de *La Femme de Claude*. De la pièce, on déplora ainsi les digressions d'opinions, les lourdeurs, les intempérances de langage, l'usage désinvolte et erroné des textes sacrés, la mise en scène du vice, la brutalité et l'arbitraire des dénouements, enfin les libertés idéologiques prises dans le traitement de la question conjugale et familiale, terre gardée de l'autorité religieuse.

> [Après 1870, Dumas-fils entend faire] œuvre viable parce qu'utile et dans ses pièces il fait désormais plus large place aux idées morales et sociales. Il leur fait même la place trop large, s'il est bien vrai que certaines de ses pièces se passent en discussions d'idées, que certaines tirades durent « le temps d'aller de Paris à Asnières » et que d'autres, telle *La Femme de Claude* (1873), ont paru « des sermons portés à la scène ». Il est juste de dire que ce n'étaient pas, quoi qu'en ait prétendu l'auteur et quoi qu'en aient dit des critiques peu familiers du catéchisme, des sermons catholiques. D'abord le ton est beaucoup trop libre : il choqua des auditeurs qui n'étaient pas scrupuleux et scandalisa les autres. En second lieu, si les citations de la Bible, spécialement de l'Evangile, abondent, c'est presque toujours à contre-temps et à contre-sens.
>
> Enfin, et surtout, si Dumas vise un but élevé et s'il a d'excellentes intentions, il prend trop souvent un chemin qui l'éloigne de son but et emploie des moyens qui trahissent ses intentions. Est-ce par exemple un bon moyen d'inspirer aux jeunes gens l'amour de la vertu que de leur étaler sous les yeux l'exemple du vice ? Il caresse la noble ambition de sauver et de restaurer la famille ; est-il bien sûr de réussir en donnant l'amour comme base unique du mariage ? Qu'il soit nécessaire que les futurs époux aient l'un pour l'autre de l'affection, cela va de soi, mais que l'amour passionné suffise par lui-même à assurer le bonheur et la solidité du ménage, il faut n'avoir rien observé ni réfléchi sur rien pour l'affirmer. La passion de l'amour est la plus vive, mais aussi la plus inconstante et la plus éphémère de toutes les passions humaines. Et s'il arrive que le mari ou la femme oublie ses devoirs, que doit faire le conjoint fidèle pour purifier son foyer déshonnoré ? « Tue-la » répond-il dans La *Femme de Claude*, « Tue-la » répète-t-il dans *La Princesse Georges* (1871) ; « Fais-lui croire au moins que tu lui a rendu la pareille », concède-t-il dans *Francillon* (1887). Tout cela est bien hasardeux, bien exagéré, fort peu moral et tout à fait inopérant […] L'excuse de Dumas — si c'en est une — est qu'il ne connaissait pas à fond les graves questions qu'il traitait. Aussi, *L'Ami des Femmes* (1864), *Les Idées de Madame Aubray* (1867), *Monsieur Alphonse* (1874), *L'Etrangère* (1876), *Denise* (1895), et celles que j'ai citées déjà et qui sont parmi les plus célèbres, sont-elles de mauvaises pièces. L'*Index* en prohibe la lecture.[142]

L'excursus dumasien a valeur magistrale, et la fonction symbolique qu'il remplit est diversement déclinable. Inscrit dans un moment de la dédicace qui se propose de

[142] Léon JULES, « DUMAS Alexandre fils », *in Dictionnaire pratique des connaissances religieuses*, sous la dir. de Jules BRICOURT, Paris, Librairie Letouze et Amé, 1925, t. 2, p.962-963.

contextualiser le roman et d'en diriger la lecture, il relève de procédures de *visibilité* et de *légitimation* par lesquelles un romancier se présente au seuil de son ouvrage, face à son lecteur interpellé, et revêtu du costume de maître à penser. Le dispositif citationnel ou allusif (*incorporant* ou *évoquant* une voix auctoriale étrangère intégrée) poursuit ainsi les objectifs d'une *impatronisation*. Qu'est-ce que produire une référence extérieure à soi, sinon, en définitive, présenter une compétence personnelle ?... Dans cette logique attributive, renouer avec la formule d'une littérature moralisatrice (dont on aura pris soin de déclarer l'antériorité et la réussite), c'est insinuer que l'on peut désormais s'y exercer seul. Aussi, l'allusion à autrui coïncide-t-elle avec l'illusion d'une sujétion, en réalité interprétable comme le chemin d'accès à une autonomie finement colorée de la reconnaissance envers un tiers, modèle obligé, mais faire-valoir efficace. Le détour par la citation trouve donc son aboutissement dans l'adoublement de celui qui s'y exerce. Il opère la mutation statutaire du romancier de fabulateur en mentor, et celle du récit de divertissement en discours d'enseignement. Cette issue qui résulte d'une logique de l'analogie et de l'assimilation entre deux auteurs et deux projets littéraires (inégaux et successifs mais déclarés équivalents et d'accord) consomme la réalisation (le terme et la fabrique) d'un processus de légitimation magistrale. Ce qui fait l'une des particularités du miroir Dumas-Bourget mis sous les yeux du jeune homme de 1889 découle des moments et des âges qu'il met en perspective. Un temps intercalaire en effet distingue les figures corrélées du modèle (Dumas-fils né en 1824), de l'intermédiaire (Bourget en 1852) et du destinataire (le jeune homme vesr 1868). Aussi, la référence à Dumas comprise comme point de départ d'une filiation magistro-discipulaire, échafaude-t-elle une espèce de chaîne transhistorique qui assure entre les membres qui la composent une continuité générationnelle et une dette symbolique. Ce relais connecte les paradigmes prédécesseur / continuateur, aîné / cadet, tuteur / pupille, les arrache à une fuite du temps inconséquente et dispersante et les agrège au fil rouge magistral des continuums, des correspondances et des ressemblances imaginaires…

Bourget se réapproprie donc le propos de son devancier dont il s'institue successeur et émule. La périphrase « le plus vaillant de nos chefs de file » dit le prosélytisme qui inspire un auteur attentif à signaler les hauts mérites de celui qu'il prend et donne pour modèle. L'éloge *ad hominem* se double d'une apologie des vertus propres au maître à penser (« vaillance » rime avec courage intellectuel). Aussi, le portrait de l'inspirateur en forme de panégyrique vise-t-il également une finalité morale. Il suggère

au jeune adulte un idéal d'intelligence offert à son admiration et donné en modèle d'identification. La formule est encomiastique autant que pédagogique. Lorsqu'elle *célèbre*, elle entérine l'autorité du maître présent par une espèce de *délégation magistrale* qui procède du maître le plus ancien au maître le plus récent. Lorsqu'elle *enseigne*, elle dispose le disciple à révérer des devanciers figés en parangons éthiques et à les imiter selon la logique reproductrice, révérencieuse et transhistorique, d'un *fac simile* idémiste, confiant et impersonnel. Là encore, nulle solution de continuité, nul obstacle ne vient briser le mouvement intergénérationnel fluide et invariable de la reproduction idéologique. Le maître est bien celui qui *transmet*, impvide et infaillible. Le présent n'est que le moment d'une passation, et le plus haut titre du mentor est d'en préserver la transparence et la fluidité...

1873-1889. Quelque trente années après *La Femme de Claude*, le romancier du *Disciple* ambitionne d'atteindre aux prérogatives du maître à penser, interlocuteur privilégié de la jeunesse et moraliste écouté. Faisant écho à l'apôtre d'un théâtre utile qui visait d'abord la socialisation d'un public populaire, Bourget fonde son magistère sur la reprise (facile…) d'une imagerie de la jeunesse en déréliction, dont on a vu qu'elle trouve ses invariants et ses résurgences aux périodes perçues comme décadentes, à plusieurs reprises identifiées au cours du siècle[143].

Le tour de force de Paul Bourget consiste à prétendre subsumer l'opposition des époques et des clivages générationnels. Ce pari peut surprendre par le déni des contingences qu'il semble cautionner. Dédain ou négligence envers l'observable et l'actuel ? En tous cas, la position manque d'objectivité et de pragmatisme : elle apparaît peu en prise avec le concret de la vie et particulièrement détachée de l'évolution de la société française si marquante, si galopante en cette dernière décennie du siècle.
Abstraite, déliée des réalités historiques et du mouvement social, elle n'en est pas moins un trait distinctif d'un certain magistère. Une forme d'inattention au concret peut, en effet, caractériser le *métier* du maître, surtout lorsque celui-ci véhicule un ministère moral. C'est pourquoi le positionnement « en majesté » de Paul Bourget, en intermédiaire et intercesseur, rappelle un des invariants de la posture magistrale : le maître est l'homme de *nulle part* et de *nul temps*. Lui seul donc est en mesure d'articuler un discours qui

[143] Que l'émergence du maître à penser obéisse à une attente informulée, une demande diffuse de la société ou bien émane d'un milieu social dominant, est désormais un acquis des sciences humaines. La figure de l'homme providentiel du siècle dernier l'a montré. Notre propos, on l'aura compris, se limite aux relations de maîtrise observables entre un auteur et son lectorat et au point d'intersection du Livre médiateur.

dépasse et neutralise toutes contradictions. Cette indépendance et cette neutralité font son ascendant et son crédit sur ceux qu'il enseigne[144].

Usant de ce don, effrontément emprunté aux plus purs clichés magistraux, Bourget peut *ex cathedra* professer à un jeune homme qui les représente tous, un impératif catégorique : renouer avec la tradition comme héritage conceptuel et moral, principe et fil conducteur du destin personnel et collectif, à même de maîtriser à nouveau l'avenir[145]

[144] En publiant *Au-dessus de la mêlée*, entre septembre 1914 et août 1915, dans le « Journal de Genève », Romain Rolland lui aussi s'est présenté à ses contemporains comme l'homme du *juste milieu*, dégagé de tout esprit partisan, arbitre et *maître*. Sa neutralité et son recul, qu'il disait mettre au service de la paix et de la culture, ont fait de son ouvrage un magistère auctorial à destination de la jeunesse. Dans l'une de ses pages, l'auteur déclare : « Osons dire la vérité aux aînés de ces jeunes gens, à leurs guides moraux, aux maîtres de l'opinion, à leurs chefs religieux ou laïques, aux Eglises, aux penseurs, aux tribuns socialistes ».Parole de distanciation qui trouve dans la revendication d'une posture d'intermédiaire et de surplomb, le droit de s'exprimer. L'exercice affirmé d'une médiation supérieure légitime la prise de parole. C'est ainsi que Romain Rolland se fait le protecteur d'une jeunesse abusée, mal conduite et dévoyée. La cause en incombe à tous ceux « guides », « maîtres », « chefs », « penseurs », « tribuns » qui ont manqué à leur mission de mentors. Comme Paul Bourget quelques années plus tôt, Romain Rolland déclare la faillite des tuteurs traditionnels de la jeunesse, suggérant que la débâcle et la démission des maîtres à penser ont entraîné après elles, la ruine de la jeune génération, pourtant commise à leurs soins, victime sacrifiée sur l'autel de la guerre. En désavouant les guides ordinaires de la jeunesse, Bourget et Rolland blâment une génération d'aînés. Cette réprobation exempte et distingue ceux qui l'expriment, bien sûr. En faisant sécession avec une génération qui est pourtant la sienne, le maître s'arroge un titre suprême : celui qui confère la puissance du juge. Ainsi revêtu d'une éminente magistrature morale, il peut s'offrir à la jeunesse en qualité de maître insigne qui aura su mieux qu'u autre, éliminer ses rivaux magistraux.

[145] Cette voie qui concilie si bien (*trop bien*) en une perspective unifiée et unique présent, passé et avenir, ne relève pas d'un syncrétisme facile, encore moins d'une appréhension globale de l'Histoire, superficielle et confuse. Des éléments biographiques rapportés par Michel Mansuy dans sa thèse, des fragments autobiographiques que nous avons eus sous les yeux – *Journaux croisiés* (Italie 1901) de Paul et Minnie Bourget, présentés par M.G. MARTIN-GISTUCCI, Centre d'Etudes franco-italien, Universités de Turin et de Savoie, 1978 – autorisent une autre lecture, plus proche de la vérité personnelle de Paul Bourget. L'auteur du *Disciple* s'est efforcé d'offrir à son jeune lecteur et apprenti de la vie une mission de croire en un avenir personnel et collectif, raison suffisamment mobilisatrice pour engager son pupille dans une conversion morale et sociale. Cette dernière découle d'une conviction magistrale : seule la tradition, maintenue et renouvelée génération après génération, garantit l'avenir. Ce postulat est à l'origine de la vocation qui incombe aux adultes d'assurer la transmission fidéiste de ce legs. Si Paul Bourget se montre à ce point attaché à cette idée, c'est qu'elle révèle aussi un des traits majeurs de sa personnalité : la hantise de la rupture. En se faisant champion de la tradition, le *maître* s'abandonne à l'exhortation morale qui l'institue, tout à la fois, intercesseur d'un héritage présenté comme une clé de l'avenir et protecteur d'une jeunesse prétendue spoliée de toute succession...

LE DISCIPLE

Est-il un « maître » celui qui, parvenu à la maturité, vient à poser sur la tête délicate et tendre d'un « enfant du siècle » une main de contrainte et qui au nom d'une voix moribonde se présente à lui en mentor anachronique ?

LE MAITRE

Le bon maître combat les ignorances, et les méconnaissances du passé ne sont pas les plus vénielles lacunes de la jeunesse ordinaire. Un arbre sans racine…

LE DISCIPLE

Point de métaphore je vous prie. Aucune ne saurait remplacer un solide argument… et je brûle d'argumenter avec vous.

LE MAITRE

Soit, alors que répondez-vous sur le fond de ma définition qui lie la dignité magistrale à une forme, disons… de pugnacité ?

LE DISCIPLE

Le maître en lutteur ! Décidément, vous affectionnez les images, là où j'attendais une réponse raisonnée, une démonstration.

LE MAITRE *(avec humeur)*

Un syllogisme peut-être ?… Monsieur le disciple, si la « démonstration » vous sied tant, n'entrez pas en littérature… N'omettez pas de penser que le roman (fût-il à thèse ou à idée) est d'abord une représentation imaginaire.

LE DISCIPLE

Expliquez-moi tout de même cette obscure volonté du maître à peser sur l'existence d'un plus jeune au nom de valeurs plus anciennes.

LE MAITRE

Poser la question, c'est y répondre à moitié : c'est parce qu'il est justement plus vieux que son disciple que le maître tend à lui imposer le respect du passé. Ne voyez là du reste aucune irrégularité, ni nulle fourberie.

LE DISCIPLE

… pas même l'ombre d'une stratégie de faire-valoir ?

LE MAITRE

Sans doute, et nous l'avons d'ailleurs nettement déclaré. Au demeurant, le roman-magistère délivre à son lecteur-disciple une parole autoritaire. Parole éthique (figure du juste), parole philosophique (figure du sage) ou parole socio-politique (figure du chef), elle est toujours « idéologique », tant par sa clause pré-existante que sa visée induite. Mikhaïl Bakhtine dit à son sujet qu'elle est « trouvée par avance », « déjà reconnue dans le passé » et « parole des pères[146] *». Vois-tu, l'autorité a besoin de racines (pardon..) a besoin d'une mythologie des origines où puiser sa motivation. Sa génèse fait sa légitimité.*

LE DISCIPLE

Oui. Le passéisme bourgétien est un positionnement idéologique, et vous analysez ce dernier comme un mobile magistral… Puisque nous en sommes à la stratégie du feed-back, permettez-moi de vous dire que la rétrocessivité du théâtre de Dumas sur laquelle se fonde tant notre romancier me paraît bien incertaine en 1889.

LE MAITRE

En 1889, précisément ?

LE DISCIPLE

Là-dessus, Michel Autrand est catégorique. Voulez-vous que nous lisions un passage de son […] théâtre en France de 1870 à 1914, qui devrait vous convaincre ?

LE MAITRE

Lisons donc, non disciple. C'est agir conformément à une loi de la dialectique qui prévoit que ses acteurs soient aussi les deux lecteurs d'un ouvrage tiers, médiateur de la maîtrise.

LE DISCIPLE *(lisant)*

Alexandre Dumas fils (1824 – 1895)

> Jusque vers 1880, Alexandre Dumas fils a été, avec Augier, le maître incontesté du théâtre parisien. Dumas n'avait pas trente ans lorsque *La Dame aux Camélias* du jour au lendemain le rendit célèbre. Il produit ensuite très règulièrement, ses pièces sont en général très bien reçues par le public avec de très longues et savoureuses préfaces. Ni l'antiquité ni l'histoire n'ont cours chez lui, il est tout entier tourné vers la société contemporaine, c'est un moderne, mais un moderne bavard et moralisateur, sauvé par une indéniable habileté dramaturgique : il fait preuve d'une grande fermeté dans la construction de ses intrigues et de ses personnages au service d'une analyse lucide du pouvoir et des méfaits de l'argent dans la société qui l'entoure […]. La tendance

146 Mickhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978 [traduction française], « le locuteur dans le roman », p.161.

moralisatrice de Dumas s'accentue après 1870 sans toutefois exclure la finesse (*Une visite de noces*, 1871, repris à la Comédie-Française en 1891), ni non plus une certaine extravagance (*La Princesse de Bagdad* à la Comédie -Française en 1881, repris au Gymnase en 1895). Ses deux dernières pièces ont connu encore un très grand succès. *Denise*, créée en 1885 à la Comédie-Française, a eu 264 représentations jusqu'en 1914. On y retrouve toujours les mêmes questions de morale sociale autour de l'argent, des rapports passionnels et du mariage.

LE MAITRE

C'est juste, mais très connu…

LE DISCIPLE

Attendez la suite (Reprenant)

1887, l'année de la création de la dernière pièce de Dumas, *Francillon* à la Comédie Française, est aussi l'année de la fondation du Théâtre libre. On peut y voir un symbole : Dumas finit par un triomphe, mais Antoine commence.

LE MAITRE

Je vois… deux ans plus tard, (laps de temps considérable en matière de succès scénique), où en sera Dumas ?…

LE DISCIPLE *(achevant)*

Au moment où, au milieu des plus flatteuses reprises, la gloire de Dumas fils est au plus haut, sa mise en question apparaît. Antoine, Zola et bien d'autres lui reprochent sa morale bourgeoise, sa psychologie superficielle, sa dramaturgie convenue. Refus global que l'on peut lire par exemple dans les lignes suivantes de Lucien Muhlfeld : « Le succès du théâtre de M. Alexandre Dumas demeure à beaucoup incompréhensible : outre qu'ils jugent sa philosophie puérile, son sens social faux et sa littérature grossière, ils sont incapables de trouver à ses fables le moindre attrait, de quoi amuser une curiosité même balaude […]. Les caractères, les passions, les nuances des sensibilités, non seulement il les méprise, mais il les ignore. Il y a la séduction, le viol, le mariage, le divorce. Et puis des pantins à qui ces entités s'appliquent. C'est un jeu d'une algèbre conventionnelle et invariée, dont la sûreté impose au spectateur. ».Pareille dénonciation du théâtre de Dumas est significative de l'importance du tournant qui se prend au théâtre autour de 1890[147].

LE MAITRE

Vous voilà savant en bibliographie !… Bourget cite à l'appui d'un magistère, pourtant explicitement enraciné dans l'actualité morale de 1889, un dramaturge presque oublié, « finissant »… Il faut donc penser que la politique citationnelle de la dédicace relève avant tout d'une préférence personnelle qui signe un déphasage, évidemment préjudiciable à sa force argumentative… quant à la peur du discours rétrograde, je la trouve très légitime et saine. A mon âge encore, je crains toute parole, toute pensée « régressive ». Mais soyez rassuré : la prochaine leçon, de l'ironiste Barrès, est, de nature à totalement dissiper ce genre d'appréhensions.

LE DISCIPLE

[147] Michel AUTRAND, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006, p.116, 117 et 118.

Fort bien. J'attends donc la suite.

Chapitre quatre

L’AVENEMENT D’UN DISCIPLE REPUDIE

PROLOGUE FICTIONNEL ET INCULPATION MAGISTRALE

Ces pages s'intéressent à la fiction magistrale qui se développe dans le chapitre premier du roman de Bourget. Sa nature de démonstration son traitement narratif de mise en abyme appellent deux remarques. Le passage analysé appartient à un dispositif romanesque que conduit une volonté prosélyte. Préméditée par un projet auctorial fort, l'intention qui préside à la scène que nous avons retenue s'exprime ainsi à travers une fictionnalisation, une exemplarité et un enseignement. Il s'agit donc de mettre au jour quelques-unes des significations afférentes à la magistralité d'un espace romanesque conçu comme une argumentation vivante et une inculation indirecte. Ni vrai, ni faux, l'épisode ne vaut en effet que comme l'illustration (convaincante ou non) d'une thèse sous-jacente. Sa pertinence se fixe sur l'aptitude à exemplifier par la métaphore le contenu de cette dernière, demeurée implicite. Et c'est en ce sens où la fiction, comme le rappelle Todorov[148], est la servante visible d'une opinion cryptée : son efficience dépend de ce pouvoir d'évocation apte à défendre, visualiser et corroborer par l'univers romanesque et ses logiques diégétiques, un non-dit d'auteur latent de nature idéologique. La seconde observation a trait à l'option d'écriture retenue par le romancier qui pour la première fois présente au lecteur son héros et disciple. Le mode d'apparition inaugurale du personnage éponyme consiste en une évocation indirecte (médiatisée) de ce dernier. C'est sous les voiles d'un monologue intérieur et d'un discours de rétrospection qu'advient en effet la figure de Greslou, traitée comme objet de description et de remémoration à travers la conscience du maître Sixte. De ce fait, l'existence du disciple est significativement confondue avec la production d'un souvenir : elle est placée sous la dépendance d'une évocation entièrement subjective. L'antériorité et la recognition sont donc les passages obligés par le truchement desquels Robert Greslou peut enfin exister. Ces deux prismes définissent la figure discipulaire de façon négative et réductrice. Comme objet de conscience et de réminiscence, le disciple est le prisonnier de celui qui lui donne consistance et vie. A proprement parler, il n'est qu'*image* et *recréation* du maître. Ce statut ontologique déficient et dépendant va de pair avec la surexposition de la figure magistrale aux pouvoirs symétriquement hypertrophiés. Doué des facultés de

[148]« Si tout ce qui est habituellement considéré comme littéraire n'est pas forcément fictionnel, inversement, toute fiction n'est pas obligatoirement littérature. Prenons les « histoires de cas » de Freud : il ne serait pas pertinent de se demander si toutes les péripéties dans la vie du petit Hans ou de l'homme aux loups sont vraies ou non ; elles partagent exactement le statut de la fiction : tout ce qu'on peut en dire est qu'elles servent bien ou mal la thèse de Freud. » Tzvetan TODOROV, *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, « Points », 1987, p.14.

mémoire et de jugement, le mentor est le chroniqueur et le commentateur de sa rencontre avec le jeune homme ; unique témoin et, par le silence énonciatif de tout autre point de vue, seul garant de son hôte, il en constitue l'*inventeur*… Pour Sixte qui se rappelle et pour le lecteur qui le découvre, Greslou, objet d'une représentation et d'une anamnèse, est d'ores et déjà ce que l'ensemble du récit s'emploiera à mettre ultérieurement en évidence : une créature, et tout spécialement, une *créature* magistrale. C'est sous le signe de ce *déficit existentiel* que nous avons compris la position et le destin discipulaires qui se noue pour Robert, au moment décisif où il cotoie sans vraiment rencontrer l'auteur d'une méthode d'investigation psychologique qu'il a faite sienne par le biais d'une approche exclusivement livresque, encore aggravée par des prédispositions à l'enthousiasme qui ont porté la lecture solitaire d'un lycéen appliqué et brillant jusqu'au point sans retour de la systématisation d'une théorie absolutisée.

Voici le passage auquel nous ferons plus particulièrement référence au fil de ce chapitre :

> Robert Greslou ?— M. Sixte avait lu ce nom pour la première fois, voici deux ans, au bas d'un billet qui accompagnait un manuscrit. Ce manuscrit portait comme titre *: Contribution à l'étude de la multiplicité du Moi*, et le billet énonçait modestement le désir que le célèbre écrivain voulût bien jeter un coup d'œil sur ce premier essai d'un tout jeune homme. L'auteur avait ajouté à sa signature : « élève-vétéran de philosophie au lycée de Clermont-Ferrand. » Ce travail d'environ soixante pages révélait une intelligence si prématurément subtile, une connaissance si exacte des théories les plus récentes de la psychologie contemporaine, enfin une telle ingéniosité d'analyse,que M. Sixte avait cru devoir répondre par une longue lettre. Un mot de remerciement était venu aussitôt, dans lequel le jeune homme annonçait qu'obligé d'aller à Paris pour ses examens oraux de l'Ecole normale, il aurait l'honneur de se présenter chez le Maître. Ce dernier avait donc vu entrer une après-midi un garçon d'environ vingt ans avec de beaux yeux noirs vifs et mobiles qui éclairaient un visage un peu trop pâle. C'était le seul détail de physionomie qui fût demeuré dans la mémoire du philosophe. Semblable sue ce point à tous les spéculatifs, il ne recevait du monde visible qu'une impression flottante et il n'en gardrait qu'une réminiscence vague comme cette impression. Mais sa mémoire des idées était surprenante, et il se rappelait jusqu'au moindre détail son entretien avec ce Robert Greslou. Parmi les jeunes gens que sa renommée attirait chez lui, aucun ne l'avait étonné davantage par la précocité vraiment extraordinaire de l'érudition et du raisonnement. Sans doute il flottait dans l'esprit de cet adolescent bien de l'à peu près, l'effervescence d'une pensée qui s'est assimilé, trop vite, trop de connaissances diverses ; mais quelle merveilleuse facilité de déduction ! Quelle éloquence naturelle, et aussi quelle visible sincérité d'enthousiasme ! Le savant le revoyait, au cours de cette conversation, gesticulant un peu et lui disant : « Non, monsieur, vous ne savez pas ce que vous êtes pour nous, ni ce que nous éprouvons à lire vos livres… Vous êtes celui qui accepte toute la vérité, celui en qui on peut croire… Tenez, dans votre *Théorie des passions*, l'analyse de l'amour, mais c'est notre bréviaire à tous… Au lycée, on défend le livre. Je l'avais chez moi, et deux de mes camarades venaient copier ces chapitres, à la maison, les jours de sortie… » Et comme il se cache une vanité d'auteur dans l'âme de tout homme qui a fait imprimer de sa prose, fût-il aussi absolument sincère que M. Adrien Sixte, ce culte d'un groupe d'écoliers, naïvement exprimé par l'un d'eux, avait flatté particulièrement le philosophe. Robert Greslou avait sollicité l'honneur d'une seconde visite, et là tout en avouant un échec à l'Ecole normale, il s'était un peu ouvert sur ses projets. M.Sixte, lui, s'était laissé aller, contre toutes ses habitudes, à l'interroger sur des détails tout intimes. Il avait appris ainsi que le jeune homme était le fils unique d'un ingénieur mort sans fortune, et que la mère l'avait élevé à force de sacrifices. « Mais je n'en accepterai plus » disait Robert, « mon intention est de passer ma licence dès cette année, puis je demande une chaire de philosophie aussitôt dans un collège, et je

> travaille à un grand ouvrage sur les variations de la personnalité, dont l'essai que je vous ai soumis forme l'embryon… ». Les yeux du jeune psychologue s'étaient faits plus brillants pour formuler ce programme de vie. Ces deux visites dataient du mois d'août 1885, on était en février 1887, et, depuis lors, M. Sixte avait reçu cinq ou six lettres de son jeune disciple. La dernière lui annonçait l'entrée de Robert Greslou comme précepteur dans une famille noble, qui passait les mois d'été dans un château situé près d'un jolis lacs des montagnes d'Auvergne : celui d'Aydat[149].

Un premier point développe l'hypothèse selon laquelle l'entretien entre Robert et Sixte a pour origine et horizon la lecture discipulaire de l'œuvre magistrale et, qu'en dépit de deux moments d'une conversation rapportée par le roman (mais sur le mode détourné et comprimé d'une seule remémoration magistrale), ce contact originel et livresque demeure l'unique régime de « communication » entre maître et disciple. Aussi, interprète-t-il les données narratives d'une chronologie et d'une description romanesque comme les indices d'une prédétermination magistrale négative (discréditée par Bourget), dont l'une est perceptible dans la déréalisation qui colore un récit de rencontre remarquablement abstrait, et l'autre dans la restitution elliptique d'un dialogue monodique manifestement impropre à l'échange véritable. Evocation d'un souvenir du maître, sujette à l'action déformante d'une recomposition du réel et par-dessus le marché soumise au regard tout puissant du mentor, la scène de la rencontre est un épisode du roman intégralement remémoré et totalement subordonné à la subjectivité — et donc aussi à l'autorité…— du partenaire magistral. Il baigne dans une atmosphère d'irréalité particulièrement préjudiciable au personnage du disciple, figure effacée, qui conduit à penser à l'impossibilité d'un contact vrai et authentique entre deux individualités prisonnières des vanités de l'écriture (pôle magistral) ou des envahissements de la lecture (pôle discipulaire)… comme si la prépondérance de la médiation livresque devait hypothéquer pour toujours la dialectique de maîtrise claquemurée dans un face à face « autiste » (donnant lieu, au mieux, à un « échange » unilatéral, figé et conventionnel) et où l'empreinte initiale (et initiatique) du livre écrit et lu serait à la fois indélébile et indéfectible.

La période 1880-1925[150] se caractérise par l'émergence d'une vaste et difforme production (observations, enquêtes, romans…) par laquelle l'homme de loi, d'Eglise ou de lettres du tournant du siècle prend pour *thème et destinataire* de son propos la jeunesse du pays. Cette *référentialité* entraîne une refonte du roman (désormais didactique) et une nouvelle identité symbolique du romancier (désormais pédagogue). Un tel assaut

[149] Paul BOURGET, *Le Disciple*, *op. cit*., p. 26-29.
[150] Denis PERNOT, *La Jeunesse en discours (1880-1925) : discours social et création littéraire*, Paris Honoré Champion, 2007.

éducatif, révélateur d'un temps de crise, s'organise sur la base d'une querelle entre *bons* et *mauvais* maîtres et une opposition entre la « littérature » d'obédience ministérielle commanditée par l'Ecole, et l'invention littéraire, pré carré des esprits artistes, libres et indépendants. Derrière cette controverse qui relève aussi du conflit d'intérêts, de la lutte d'influence et de la concurrence pour l'obtention du pouvoir intellectuel, subsiste une question relative au prix qu'une époque décide d'accorder à l'écrit d'imagination. Sera-ce une *valeur* fermée sur le texte (littérale, formelle), ouverte sur le monde (sociale et morale) ou centrée sur l'individu (éducative et éthique) ?... L'entrée de la jeunesse dans le roman fin de siècle fournit une réponse à cette interrogation. Prise pour sujet du récit, elle oriente ce dernier dans une direction réaliste ; requise comme son destinataire, elle infléchit le roman vers la priorité didactique. Jeunesse *décrite* et jeunesse *interpellée* sont donc les deux faces d'une thématisation narrative et discursive qui rend possible le déploiement d'une maîtrise dédoublée (interne et externe à la fiction), caractéristique du roman-magistère. On examinera commet la mise en scène de la jeunesse accède au statut de personnage romanesque par quel parallèle elle se constitue en allocutaire d'un discours didactique. Paul Bourget donne à entendre à son lecteur les propos qu'un jeune homme expansif et excessif adresse à un intellectuel réservé et pondéré. C'est le narrateur qui, à plusieurs reprises, établit ce contraste psychologique, et l'arrière-pensée manichéenne dont il procède dénonce l'intention ferme de *typologiser* en bons et mauvais protagonistes un personnel romanesque chargé d'incarner de façon autoritaire et démonstrative (et tant pis pour l'épaisseur ou la vraisemblance des caractères…) deux figures antithétiques d'intellectuels. Pourtant, la dysmorphie des personnages est loin d'être absolue, et le projet d'une vie d'étude et d'érudition que Greslou confie à son maître, révèle *a contrario* plus d'un dénominateur commun entre le lycéen et le philosophe. Stéréotypés ou non, des traits comme l'éloignement pour les choses du réel et les détails du quotidien, une certaine marginalité sociale et une forme d'abstentionnisme politique, la vacuité émotionnelle et sentimentale de deux personnages sans ami ni amour, rapprochent maître et disciple dans une communauté d'esprit et un style de vie comparables. Comme roman d'édification, le *Disciple* repose sur une conventionnelle dichotomie morale de nature à départager le bon du mauvais exemple, incarnés par des protagonistes schématisés. Comme roman-magistère, le récit de Bourget se distingue du roman de socialisation ordinaire. L'épisode de la rencontre entre Sixte et Greslou suggère en effet l'existence de points de contact décisifs entre le mentor et son pupille et, d'un tête-à-tête dépourvu de réciprocité, il réalise un *diptyque* qui réunit deux clercs et deux reclus. Bourget a donc su

donner la double impression d'une intersubjectivité absente (à tout le moins insuffisante) contrebalancée par une réflexivité immanente et foncière qui réinscrit la dialectique de maîtrise dans le jeu du miroir et du double.

Un troisième volet conjugue la double confrontation du disciple au texte magistral dans la familiarité duquel il a jusqu'à présent baigné, qu'il s'est assimilé et croit pleinement dominer d'une part, à la personne d'Adrien Sixte d'autre part, qu'il découvre mais s'imagine connaître (reconnaître, en fait…), parce qu'abusé comme tout du lecteur inconditionnel, son enthousiasme pour la pensée du philosophe lui fait aimer mêmement *et l'œuvre et l'homme*, dans une déclaration d'affiliation discipulaire à la fois fracassante, candide et pathétique, mais erronée et pernicieuse, puisqu'elle confond en une seule entité magistrale, l'intelligence qui a présidé au livre et l'homme qui l'a écrit…On se propose donc d'approfondir un type de *perception magistrale* qui reproduit mécaniquement (par décalcage) sur l'individu-maître un investissement intellectuel initialement mobilisé sur le mode imaginaire d'une lecture solitaire. Placé devant l'écrivain (inconnu) d'une œuvre (sue par cœur), Greslou manifeste — par automatisme culturel — une attitude tout droit dérivée d'une expérience de lecture qui tend à assimiler l'auteur abstrait et la personne concrète, selon les modalités d'un *télescopage* identitaire qui caractérise si bien la perception hybride et hyperbolisée de la figure magistrale. La question continue donc d'interroger les implications imaginatives d'une maîtrise fondée sur le livre (et qui semble immanquablement s'enfermer en lui…),à travers la perception déviante du disciple qu'un défaut de discernement (symptomatique d'une perversion discipulaire) conduit à inventer de toutes pièces ― et pour prix de son bonheur de lecteur ! ― ni plus ni moins qu'un *fantôme magistral*. Dans son *Esthétique et théorie du roman*[151], Bakhtine rappelle que le discours du personnage de fiction est la reproduction d'un langage social et collectif, ainsi toujours redevable d'un environnement idéologique qui le détermine et le conditionne :

> Dans le roman, le locuteur est, essentiellement, un individu social, historiquement concret et défini, son discours est un langage social (encore qu'embryonnaire), non un « dialecte individuel ». […] Le locuteur dans le roman est toujours, à divers degrés, un *idéologue*, et ses paroles sont toujours un *idéologème*. Un langage particulier au roman représente toujours un point de vue spécial sur le monde, prétendant à un signification sociale.[152]

Cette mise au point inspirera notre approche de Robert Greslou en tant que « locuteur », c'est-à-dire producteur d'un discours romanesque. Les mots pleins de

[151] Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Gallimard, « Tél », 1978 [trad. fr.].
[152] *Op. cit.*, « Le locuteur dans le roman », p. 153.

chaleur et d'ardeur jetés à la tête d'Adrien Sixte (pour un panégyrique aussi sincère que démesuré) relèvent d'un lyrisme qui, par-delà la pose romantique d'un nouvel « enfant du siècle » (qu'effectivement Bourget se plaît à donner à son héros malheureux), signifie autre chose qu'une parlure mélodramatique ou émouvante : l'éloquence émotive du disciple dénonce un leurre et une aberration. Robert Greslou s'abuse et se trompe, mais son exaltation n'est que le signe irrécusable et accusateur d'une erreur de jugement, non celui (tout psychologique) d'une prédisposition à la surenchère verbale. La parole de célébration oralise moins une altération du jugement imputable à divers facteurs et lieux communs (jeunesse, émotivité, emballement…) qu'elle n'accuse une perversion évidente de l'imago magistral. Dans la perspective qui sera la nôtre, l'apologie du maître est le symétrique du fourvoiement du disciple, et le lyrisme du personnage vainement thuriféraire est ce par quoi un romancier pédagogue dénonce les manifestations d'une aliénation discipulaire.

Enfin, un dernier point de ce chapitre observe la manière dont l'expression rapportée du personnage éponyme résonne avec celle de Bourget lui-même. Dans une démarche de *duplication*, se combinent d'un côté des attentes prises en charge à l'intérieur de l'énonciation romanesque, formulées par le disciple, reprises et traduites par le maître, d'un autre côté, la voix commentative du romancier qui lui sert de soubassement, d'accompagnement et de prolongement idéologiques. Cette interface entre parole de protagoniste et parole d'auteur se construit en un système de redondance bifonctionnel : par la réitération du propos qu'elle rend possible et *plausible*, elle œuvre au renforcement du « message » didactique ; par sa diversification, elle travaille au déploiement d'un discours romanesque qui conjugue les deux régimes d'une élocution fictive et d'une intervention effective. Interférente – et même interchangeable avec une parole faussement dévolue à un personnage privé d'individualité ! — une omniprésente intrusion d'auteur surdétermine alors le dialogue diégétique. Dans cette mesure, la question de la responsabilité de l'écrivain que pose l'avènement d'un disciple répudié semble inséparable d'un réaménagement énonciatif qui opère l'instrumentalisation de la parole romanesque au bénéfice d'une surexposition de l'instance auctoriale. Cette conquête consacre la mainmise de l'auteur sur le discours d'imagination et la victoire du romancier-mentor sur l'univers du roman. Une telle hypertrophie est la conséquence de

l'autoritarisme didactique sous le régime duquel le personnage et le lecteur (significativement comprimés dans la figuration du jeune homme lisant), en sont réduits l'un au rôle d'interprète, l'autre à celui d'auditeur, vecteur et destinataire échafaudés pour les besoins d'un magistère à dire et à transmettre. La monopolisation de la voix auctoriale informe aussi sur la manière dont Bourget (aux côtés d'autres romanciers contemporains) a souhaité contribuer à la responsabilisation de l'écrivain. Les exigences que le jeune Greslou exprime à l'égard de Sixte sont censées formuler les attentes de toute une génération — saturée d'érudition mais sevrée d'éducation — en demande d'intellectuels capables d'incarner un répondant moral et socialisateur. L'appel au mentor authentique articulé par le est la transposition (et le métonymie) d'une forme d'appellation prononcée par l'auteur lui-même, au nom d'une jeunesse réelle dont la voix collective, inaudible ou informe, trouverait sa formule et sa quintessence dans la parole substitutive et secourable d'un romancier-pédagogue solidaire… Dès lors que le roman s'empare d'une question comme celle de la responsabilité de l'écrivain, cette dernière devient captive d'un discours essentiellement imaginaire, où l'irrationalité prend vite le pas sur tout autre type d'approche. Chez l'auteur du *Disciple,* elle donne lieu à un va-et-vient subtil entre parole fictive et parole réelle, pensé en un circuit d'énonciation qui solidarise en correspondance multiples une posture requérante, doublement entendue comme une revendication fictionnalisée et une pétition auctoriale.

On ne naît pas disciple, on le devient.

Si nous osons cette formule au seuil d'un chapitre consacré à une métamorphose — du lycéen appliqué à des lectures de philosophie au disciple dévoué à la personnalité d'un philosophe — c'est qu'elle rejoint un phénomène d'appropriation identitaire décrit, développé et dénoncé par Paul Bourget dans son roman du *Disciple*.

Comment un auteur et un lecteur, personnes et personnalités distinctes, en viennent-elles à constituer une entité grégaire, au sein de laquelle chacun des deux puisse se dire, pour lui-même et pour l'autre, « maître »… ou « disciple » ? Comment donc, en sa simple qualité d'élève-vétéran au lycée de Clermont, mais grand lecteur des œuvres d'un philosophe contemporain en vogue, Robert Greslou en vient-il à se reconnaître et se déclarer disciple d'Adrien Sixte ? Trois pages du roman, en rapportant cette rencontre qui fut aussi profession de foi de disciple, répondent à cette question [153]. Pages essentielles pour comprendre où et comment s'enracine une dialectique de maîtrise dont l'histoire évolue de la lecture des œuvres au contact des êtres…

Car comment devient-on disciple ?

L'avènement du disciple se réalise à partir du moment où un écrit déjà assimilé par un lecteur (le futur disciple) provoque en lui le désir de donner prolongement à sa lecture par l'extériorisation d'une prise de position orale. D'une lecture silencieuse au cri d'une adhésion, la distance est grande certes, et cet espace définit la naissance du disciple, c'est-à-dire la transformation d'un statut premier de lecteur en une identité seconde de disciple. C'est une scène illustrative de ce phénomène que Bourget nous donne à lire au seuil de son roman, seuil narratif qui constitue aussi l'étape initiale (et *initiatique*) d'une dialectique de maîtrise, moment d'engagement au cours duquel, le disciple, cessant de goûter une lecture en solitaire, rencontre enfin son maître à penser et s'adonne alors au plaisir nouveau d'une déclaration d'affiliation magistrale.

Nous voudrions rendre compte de cet épisode fondateur en l'abordant selon trois perspectives.

La première s'intéressera au préalable de la rencontre. Un échange de textes en effet précède le rendez-vous proprement dit. On tentera alors de dégager les enjeux de ce précédent livresque. Qu'est-ce qui justifie qu'une trajectoire assignée à la dialectique de maîtrise en organise le déroulement, d'une pratique de lecture à un échange oral ? Un

[153] Il s'agit des pages 26, 27 et 28 qui correspondent aux deux visites domiciliaires de Robert Greslou à Adrien Sixte, au mois d'août 85.

deuxième temps s'arrêtera sur ce qui constitue le premier pas du disciple, la scène au cours de laquelle Robert se présente au domicile d'Adrien Sixte, et la façon dont ce moment fondateur est rappporté au lecteur de Bourget. Enfin, nous nous attarderons aux paroles prononcées par le jeune homme parce qu'elles nous semblent instauratrices de l'avènement initiatique du disciple. Nous tenterons d'en dessiner l'horizon en les situant dans la dynamique d'un échange oral de maître à disciple qui constitue aussi une critique du rapport de maîtrise.

1 Le précédent livresque ou l'écrit préalable

1.1 Rencontre entre deux livres

Voici le tout début de la scène, légèrement antérieur au récit de la rencontre proprement dite. Il est traité sur le mode du retour en arrière et assumé par un narrateur omniscient qui rapporte au lecteur les souvenirs d'Adrien Sixte au sujet de Robert Greslou.

> Robert Greslou ? – M Sixte avait lu ce nom pour la première fois, voici deux ans, au bas d'un billet qui accompagnait un manuscrit. Ce manuscrit portait comme titre : « Contribution à l'étude de la multiplicité du Moi », et le billet énonçait modestement le désir quel célèbre écrivain voulût bien jeter un coup d'œil sur ce premier essai d'un tout jeune homme. L'auteur avait ajouté à sa signature : « élève-vétéran de philosophie au lycée de Clermont-Ferrand [154] ».

Essayons d'en préciser la situation. En aval ? La lecture enthousiaste entreprise par le disciple des œuvres du maître. En amont ? Une écriture en projet soumise à l'appréciation d'un écrivain renommé. Au milieu ? Les deux entretiens du mois d'août 85.

La rencontre se place ainsi *sous le signe du livre*, à la croisée du livre achevé du maître et du livre à venir du disciple. Aussi ce que l'un domine, l'autre l'apprivoise-t-il, ce que l'un maîtrise comme intellectuel fameux, l'autre tente de se l'approprier comme écrivant débutant…

Le livre est donc point de convergence de deux esprits et occasion de rapprochement des personnages : l'écriture de la pensée est leur commun dénominateur. C'est ainsi que la relation de maîtrise se fonde sur une homologie et une hiérarchie : maître et disciple sont reliés l'un à l'autre par l'existence d'un texte-tiers, mais à la fois congruent et discriminant.

[154] p.26.

L'aptitude à l'écriture s'interprète doublement, comme principe de similitude et principe de complémentarité. Ainsi le face à face du maître et du disciple est prédéterminé par le livre, celui du maître dont le disciple s'est emparé avec passion, celui du disciple, livre en gestation et dont le sort est tout entier remis entre les mains du maître, habilité (le maître « à penser » est aussi maître de la « lettre ») à se prononcer sur sa valeur intellectuelle.

Le tiers-livre, objet propre à chacun et objet de partage, joue encore un autre rôle, déterminatif lui aussi. Non seulement, il marque le point d'origine de la maîtrise, mais ilinstaure une répartition des rôles implicitement dévolus aux deux scripteurs en présence. Au mobile du disciple (vérifier l'intérêt de ce qu'il a écrit auprès d'un maître réputé, icône incontestée) répond le devoir du maître (se prononcer en vérité sur la validité d'une production livresque d'un disciple peut-être un peu trop vite autoproclamé).

Le disciple est un quêteur de conseils en attente d'une parole éclairante et formatrice. Il est par là-même disposé à recevoir du maître un enseignement sous la forme d'un avis magistral ; et c'est tout le sens de la sollicitation que le jeune homme formule à l'égard de son aîné, en joignant à son manuscrit un billet d'accompagnement. Une logique de la représentation sous-jacente à la démarche de Greslou veut que le maître apparaisse au disciple sous la figure symbolique d'un dispensateur d'avis décisifs…

En vertu du jeu de l'inégalité et de la complémentarité des compétences, un autre jeu — de rôles lui aussi — tente de s'établir entre les deux hommes pour en régler le régime conversationnel. Robert Greslou attend d'Adrien Sixte la formulation d'une réponse qui soit le symétrique de son désir de jeune affilié. Installant le philosophe en position idéale de maître, il croit pouvoir anticiper l'attitude réciproque de son interlocuteur magistral. (Cette prévisibilité relationnelle prouve qu'une dialectique de maîtrise est d'ores et déjà engagée, sinon lucidement entre deux personnages consentants, du moins émotionnellement dans le seul esprit surchauffé du jeune solliciteur…).

Robert Greslou « veut » donc entendre de la bouche d'Adrien Sixte une parole magistrale qui soit réponse à sa requête et jugement sur son étude. La première touche à la démarche de sollicitation et s'inscrit dans le paradigme alternatif du oui / non ; le second, relatif à la valeur intrinsèque de l'écrit, dans l'horizon d'attente d'un bon / mauvais.

Aussi, la visite de Robert Greslou au domicile d'Adrien Sixte constitue-t-elle un pas dans la construction d'une image magistrale complexe déjà préformée…

Qui ne voit en effet, dans le personnage du philosophe ainsi revu et réévalué par Greslou, la figure magistrale kaléidoscopique de l'instigateur (c'est *l'œuvre* d'Adrien Sixte et non Adrien Sixte en personne qui a fait germer en Robert la vocation du disciple), de l'auditeur (le maître est celui qui ne parle pas, car son écoute est son seul « travail », de quoi procède un jugement crucial sur celui qui, lui parlant, le consulte…) et du directeur (la prérogative du mentor, guide et recteur, est le présupposé essentiel de cette scène de consultation et d'initiation).

Entre deux livres se rencontrent un maître et un disciple. L'écrivain en herbe et l'écrivain en notoriété se retrouvent de part et d'autre d'un livre en gestation et d'un livre abouti, dans un huis-clos qui doit tout aux affinités livresques, et encore rien aux affinités relationnelles. C'est ainsi finalement que le livre (ou plus abstraitement, l'acte en vertu duquel une pensée s'écrit) est l'unique *mesure* de la maîtrise. Etalon d'excellence magistrale, il contribue deux fois au prestige du maître : une première fois relativement à ses compétences intellectuelles ; une seconde fois relativement à son pouvoir de mentor. Double maîtrise, double mainmise au profit du seul maître dans les deux directions cumulées d'un savoir intellectuel et d'une prééminence élective.

La rencontre de deux personnages se situe bien à l'intersection de deux livres, plus exactement dans la mise en perspective de deux *puissances d'écriture*, dont l'une avérée et reconnue, a conquis la notoriété, et l'autre, discutée et en formation, rêve d'y atteindre... Voilà pourquoi la dialectique de maîtrise peut ici se décliner comme le rapport, incarné et contrasté, du pouvoir d'écrire, dans un cas acquis et irréfutable, dans l'autre potentiel et mis en question.

La présence du livre délimite ainsi deux territoires de compétences. Il sert de clivage et d'étalonnage (de séparateur et de mesure) au rapport de maîtrise. Tour à tour principe de discrimination et signe de prestige, il établit un lien de maître à disciple nettement polarisé et duel. Cette différence et cette distinction fondent un échange de maîtrise intellectualiste, assis sur la passation d'une pensée consignée par l'écrit et transmis par le double jeu de l'écriture-lecture.

Cette situation, toute d'intellectualité livresque, et préalable à l'entrevue des deux protagonistes, comporte en elle-même un enjeu de taille. A mi-chemin entre deux livres, Greslou et Sixte sauront-ils se rencontrer et se découvrir *aussi* sur un plan relationnel, ailleurs et autrement que par le filtre exclusif du livre ?

1.2 Pas d'autre lien que la lecture

La suite du texte fournit un élément de réponse :

> Ce travail d'environ soixante pages révélait une intelligence si prématurément subtile, une connaissance si exacte des théories les plus récentes de la psychologie contemporaine, enfin une telle ingéniosité d'analyse, que M. Sixte avait cru devoir répondre par une longue lettre. Un mot de remerciement était venu aussitôt, dans lequel le jeune homme annonçait qu'obligé d'aller à Paris pour ses examens oraux de l'Ecole Normale, il aurait l'honneur de se présenter chez le maître [1].

Le manuscrit du lycéen rencontre donc, aussitôt les faveurs du philosophe et celles-ci ne lui sont pas marchandées ! Que l'on en juge par le tour emphatique de la première phrase : campée sur trois mots « subtile – exacte – ingéniosité », toujours accentués par un renfort antéposé adjectival ou adverbial, elle rapporte de façon appuyée l'approbation diligente et sans réserve d'un maître aussitôt conquis par la supériorité d'intelligence de son jeune émule, à moins qu'il ne s'agisse d'une étonnante (monstrueuse) aptitude à l'assimilation de la pensée d'autrui…

Qui ne voit là, à travers l'évocation d'un Adrien Sixte empressé, se dresser le second volet d'un diptyque, qui aurait pour sujet et légende « *maître et disciple ou les deux lecteurs enthousiastes* » et qui, présentement, en dépeindrait le versant magistral ? Ne retrouve-t-on point dans l'alacrité du maître l'immédiateté et l'intensité du « oui » de Robert Greslou aux livres d'Adrien Sixte ?

Le maître lisant éprouve donc un sentiment analogue à celui du disciple lisant, et les deux sont marqués par une même et forte propension à l'enthousiasme… Les lectures auxquelles chacun se livre, séparément et successivement, n'ent sont pas moins semblables, voire équivalentes. Elles sont mutuelles (chaque lecteur lit ce que l'autre a écrit, et rien d'autre) ; elles sont réciproques (les deux lectures se répondent selon une logique de l'échange) ; elles sont homotypiques (elles provoquent des deux côtés une égale réaction d'approbation et d'applaudissement). Que signifie cette similarité ?

Pourquoi Paul Bourget a-t-il réuni les protagonistes du maître et du disciple — pourtant si nettement distincts et distants — dans la figure romanesque du *lecteur enchanté* ?

Le livre révèle une identité de tempérament. L'attitude qu'il suscite provoque des manifestations semblables et ce parallèle indique — et dénonce — l'existence d'affinités intellectuelles entre Sixte et Greslou. Face à l'écrit, les deux acteurs de la maîtrise apparaissent interchangeables ; toute la question est de savoir si cette homologie signale

[1] p.26.

leur aptitude à endosser les rôles de « maître » et de « disciple », paritairement impliqués dans une dialectique livresque…

Le livre, et plus encore la manière d'adhérer à son contenu, est le point commun d'une relation de maîtrise vévue et ressentie par le filtre livresque. Ce lien se dévoile à travers une pratique de lecture que Robert Greslou et Adrien Sixte partagent à leur insu et qui les désigne au lecteur de Bourget témoin de la scène comme deux personnages homologues, deux figures en miroir.

La force persuasive du livre, l'intense mobilisation cérébrale et affective qu'il déclenche chez chacun des protagonistes montrent Greslou et Sixte en deux figures indifférenciées d'intellectuels également marqués par les pouvoirs et les sortilèges du livre, soumis aux charmes de la pensée spéculative et possiblement aveuglés, abusés par leur commune passion pour les idées. Aussi, la gémélarité des réactions induites par la lecture des textes qu'ils échangent est-elle analysable : comme signe d'une complicité intellectuelle et signe avant-coureur d'un échec du magistère. Si la connivence fait effectivement de Robert Greslou et d'Adrien Sixte deux *pairs*, la spécularité qu'elle entraîne rend leur relation tautologique, circulaire. En effet, on peut se demander si la reconnaissance intellectuelle que chacun éprouve pour son interlocuteur est un hommage réellement rendu à l'autre, ou s'il n'est pas, de façon plus ambiguë, une révérence faite à soi-même… et la mise en place d'un parallèle si patent entre les deux lecteurs, fournit une réponse à cette incertitude. En reproduisant *à l'identique* une même attitude deux foix incarnée, le romancier suggère une relation *de lecture* (et donc *de maîtrise*) hypothéquée par les mirages du même…

L'interchangeabilité des réactions désindividualise les personnages au profit d'un amalgame des rôles, d'un laminage des positions de « maître » et de « disciple ». Paul Bourget, loin de vouloir magnifier l'un et l'autre idéalement réunis par de touchantes affinités électives, lance au contraire un avertissement sous la forme d'une contradiction : la maîtrise qui s'esquisse entre Greslou et Sixte est viciée ; d'ores et déjà, elle se révèle incapable de s'affranchir des illusions du même et des complaisances du miroir.

La relation magistrale est dangereuse pour les deux acteurs engagés. L'attitude des personnages face au livre et la pensée d'autrui, dans sa permutabilité et son indistinction, en a exhibé le caractère systématique, répétitif, et la logique vaine et perverse. Ce positionnement traité en caricature, nourrrit un arrière-plan critique.

La similarité comprise, non comme principe d'homogénéité mais comme signe de *dilution intellectuelle*, il reste à préciser les enjeux critiques d'une telle mise en accusation de la *lecture*.

Par son manque de recul et de pondération, l'adhésion inconditionnelle aux écrits d'autrui peut vite faire basculer la relation magistrale dans un échange de satisfecits réciproques, de congratulations mutuelles — la déférence du disciple entraînant, par ricochet, l'indulgence du maître et vice-versa… — en une forme dévoyée de magistère, là où *a contrario*, le disciple a besoin d'une parole formatrice et le maître du sang neuf d'une intelligence vierge.

Par son exclusivisme livresque, un tel lien magistral compte pour secondaire la valeur humaine des protagonistes, puisque l'essentiel du magistère — contenu et mode de transmission mêlés — est dans le lien indéfectible à la pensée du maître que la lecture du disciple a *déjà* réalisé, en amont de la rencontre interpersonnelle. C'est ainsi que toute la passion qui transite du disciple au maître s'exprime d'abord et se vit prioritairement sur le mode de l'écriture-lecture, c'est-à-dire par le prisme d'un langage codé, codifié, gravé dans le texte, support unique de l'échange de maîtrise.

Sixte et Greslou sont deux hypersensibles d'un type particulier : chacun réagit, non aux stimili venus du monde extérieur, mais aux impulsions de la pensée de l'autre, lisible dans le texte d'un alter ego… Est-ce à dire, selon la formule, « hors du livre, point de salut » ? Oui et non.

Oui, répondent les protagonistes unis et assortis par le livre, médiateur unique et exclusif, tenant et aboutissant d'une aventure magistrale, dont la substance réclame l'exposé définitif, le texte systématique, la pensée écrite. Non, rétorque Bourget qui dénonce les impasses d'une telle relation, à ses yeux doublement condamnable : d'abord, au motif de la doctrine elle-même, véhiculée par la génération positiviste ; ensuite, en raison de la candeur (répercutée chez l'adulte savant en forme de doublet satirique) d'une jeunesse vulnérable, enthousiaste mais désaxée, dès lors abusée et écrasée par l'idéologie moderniste.

Dès les premières pages d'un roman écrit pour contrer l'influence de maîtres bien réels, Paul Bourget semble ici marquer le pas, le temps de poser le premier jalon d'une critique générale à l'encontre de *l'emprise magistrale*. En une étape narrative, préliminaire et prémonitoire, attentive à suggérer les significations possibles d'un

consentement au livre immédiat et entier, le romancier dénonce cet enchantement de l'esprit, dont l'intellectuel — auteur ou lecteur — est quelquefois le promoteur ou le produit, l'instigateur ou la victime…

Dans cette perspective (riposte idéologique et avertissement moral), le personnage jouvenceau épris de la pensée d'un philosophe contemporain est le prototype d'une jeunesse avide de s'instruire mais mal formée ; le jeune homme est l'exemple d'apprentis intellectuels enivrés (et le paradigme de l'ivresse cérébrale entre évidemment dans la stratégie auctoriale qui dénonce l'emprise d'un système de pensée par la victimisation du lecteur à lui inféodé), jeunes intellectuels donc, dont l'intelligence, indéniable mais en jachère, est scandaleusement emportée par l'esprit de système (singulièrement, le système comtiste) et qui, au lieu de nourrir et fortifier, corrompt et tue celui qui s'y livre.

Le destin auquel le romancier voue ses personnages peut sembler caricatural, simpliste. Pourtant, les traits d'un pinceau contempteur et polémique ont deux explications ; l'excès de l'évocation dit deux choses importantes.

D'une part, il donne une idée du niveau de la controverse alors engagée sur le terrain d'une modernité à l'assaut des habitudes de pensée de la bourgeoisie la plus conservatrice. D'autre part, il dénote le sérieux et la gravité d'un engagement d'écrivain, le zèle magistral d'un romancier dévoué à la cause de la tradition, et qui s'institue rempart d'une jeunesse en péril dont la foi serait trahie par des auteurs infréquentables…

Ainsi reliée à ses deux composantes contextuelle et auctoriale, la remise en cause du rapport de maître passé entre Greslou et Sixte résulte du prosélytisme du romancier et renvoie à la controverse du moment. Cet écho prend à parti une faction ciblée d'intellectuels jugés fomenteurs de décadence, et dont la puissance de séduction n'a d'égale que l'étendue de l'irresponsabililté.

Le « oui » jubilatoire d'Adrien Sixte tenant en main les soixante feuillets manuscrits de Greslou (l'espèce d'envoûtement auquel le maître, après le disciple, succombe lui aussi…) entraîne un besoin réciproque de la rencontre, le souhait d'un contact enfin direct, cependant retardé et médiatisé par la nécessité d'écrire une « longue lettre », qui engendrera elle-même « un billet de remerciement » du disciple.

Le préliminaire à la rencontre surajoute comme à l'envi diverses formes ou formules scripturaires. L'écrit (comme naguère celui des textes de philosophie) précède encore le moment du tête-à-tête et surseoit au temps de la conversation.

Cette antériorité n'est pas étrangère à la chronologie de la dialectique de maîtrise ; elle n'en constitue pas un hors-champ, mais bien au contraire un prologue. Elle postule

que l'essentiel du magistère continue de passer par le truchement de l'écrit et que les relations de maître à disciple se confondent *longtemps* avec la lecture et l'écriture de textes…

La mention « maître » majusculée qui termine son billet d'introduction dit combien Robert Greslou impatronise Adrien Sixte sur la base exclusive d'une expérience de lecture. Et ce mot qui vaut titre est celui d'une intronisation magistrale, conférée par un disciple solitaire, encore à distance du maître à penser, pourtant déjà sorti de la multitude et de l'anonymat du lecteur ordinaire, engagé dans un rapport à l'auteur plus spécifique, plus précieux, distinctif et privilégié… La mention « maître » (sauf à la considérer comme la formule obligée d'une déférence toute conventionnelle) produit ainsi plusieurs effets congruents sur l'auteur (distingué) sur le lecteur (qui distingue et qui ose distinguer).

Par un jeu d'identité réflexive — ou d'identité *en retour* — la titularisation du philosophe en « maître » implique que le lecteur qui la dispense s'est au préalable converti « disciple ». C'est ainsi que l'emploi du mot est à double détente. La désignation du mentor présuppose l'existence du pupille. Comme en tout acte plus ou moins cérémoniel au cours duquel une identité symbolique (titre, distinction) est conférée, l'autorité qui délivre *et* le bénéficiaire qui reçoit sont impliqués tous deux dans un rapport hiérarchisé et plus finemnet encore symétrique, voire rétrograde. De fait, la passation du titre s'exécute au bon vouloir d'une instance de pouvoir, mais le don du titre ne prend toute sa force qu'en vertu d'un retour attendu (acceptation, reconnaissance) manifesté de la part de l'impétrant. La distinction de ce dernier honore *aussi* celui qui la lui délivre… Ainsi, en remettant à Adrien Sixte les insignes magistraux, Robert Greslou se proclame (ou se désire) son interlocuteur discipulaire. En écrivant le mot de « maître », il signe du nom du « disciple ».

Le *primat du texte* signale l'orientation intellectualisée d'une relation magistrale close et rigide, réduite à l'écrit. Il dénonce en outre et par anticipation la perversité du lien discipulaire que l'intrigue mélodramatique se chargera de solder par la ruine intellectuelle et morale du maître, et la mort violente du disciple.

Les lignes inaugurales du roman sont donc d'une importance certaine pour la suite du récit et pour la compréhension du projet didactique du *Disciple* : le magistère découle d'une intention auctoriale de stigmatisation et de contre-proposition, dans laquelle nous reconnaissons les stratégies d'un acte magistral assumé par un romancier-mentor

soucieux de dépeindre pour dénoncer. Au seuil d'un roman et au commencement d'une maîtrise, dans une logique d'avertissement qui signale un danger puis préconise une protection des choix idéologiques se font jour, des « vérités » morales s'installent et guident la perception du lecteur dans le sens souhaité par le romancier, *narrateur et maître*.

Dans l'économie générale d'un roman tout entier édifié comme le déploiement d'une mise en garde, deux d'entre elles apparaisssent plus nettement dans le récit qui précède la rencontre proprement dite entre Greslou et Sixte. Il faut en rappeler l'arrière-plan et en préciser la teneur.

Sont concernés la jeunesse et la culture, la génération estudiantine des années 1890 et les courants de la pensée moderniste. Ramenées à l'échelle de la bourgeoisie intellectuelle — la seule « élite » connue de Bourget et la seule composante de la population française qui lui soient familières — ces deux questions se cristallisent dans les rapports entre un brillant lycéen et un intellectuel de renom, relations réévaluées sur le patron d'une dialectique de maître à disciple. Image commode (ne fournit-elle pas le titre du roman ?), une « chromo fin de siècle » dont Paul Bourget entrecroise les harmoniques (symboliques) et des enjeux idéologiques (immédiats), dans le projet d'offrir au lecteur de 1889, non une énième fiction, mais une *enseigne didactique*.

C'est ainsi que l'identification d'un danger idéologique par une menace d'ordre pédagogique, prend la forme d'un roman-magistère dénonciateur d'une dialectique de maîtrise foncièrement livresque, résultat du conditionnement d'une *jeunesse surexposée* à la lecture de philosophes contemporains….

Dans cette perspective – idéologique ? didactique ? idéologico-didactique[1] ? – la dialectique de maîtrise conçue par Bourget distingue très clairement le coupable et l'innoncent. La narration est une démonstration cachée sous habillage romanesque ; dès lors, peut s'en faut que le récit ne soit rien d'autre qu'un réquisitoire déguisé. En effet, au lieu de défendre le maître philosophe dont la doctrine aurait été mal assimilée, défigurée par un disciple impatient et inexpérimenté, que fait le romancier, sinon désigner à la sympathie compassionnelle de son propre lecteur, un malheureux jeune homme, brillant, passionné, mais déformé et corrompu par un « mauvais livre » écrit par un « mauvais philosophe » ?... A cette orientation partisane se superpose une réflexion relative à ce que pourrait être (controverse antipositiviste mise à part) une didactique de maîtrise réussie.

[1] C'est une ambiguïté inhérente à tout discours de maîtrise, au cœur du projet d'un Barrès, d'un Bourget ou d'un Gide….

Si l'on s'en tient au second volet du parallèle, force est de constater que la maîtrise s'arrange mal de n'être que la continuation d'une expérience de lecture. Une communication par livre interposé ne constitue pas une relation magistrale. Tout le roman démontre par la parabole du philosophe écrivain et de son émule lecteur combien la cérébralité et l'abstraction (conditions de production de la pensée écrite), si elles sont délestées du contrepoids de l'échange conversationnel et de la discussion, éternisent la première impression de lecture et fixent les positions respectives du penseur et du néophyte distanciées *à caude du* livre…

En effet, ce qui unissait comme dénominateur commun et préalable minimal à la rencontre peut fort bien faire obstacle au magistère. En suspendant indéfiniment la maîtrise à l'étape du livre, le disciple et le maître se privent de tout un enrichissement intellectuel mutuel que féconde l'échange de vues pratiqué de vive voix. La leçon du maître *dite une fois pour toutes* est arrêtée, bloquée à la perception sacralisée que le disciple s'est fait du texte magistral. L'échange interpersonnel, s'il a lieu, n'est plus que la redite de cet enchantement premier…

La mort de Robert perpétrée par André le frère justicier de Charlotte, la ruine morale d'Adrien Sixte dont le système de pensée vacille et finit par s'effondrer, les épreuves et les catastrophes multiples qui les accompagnent sont la sanction romancée que Bourget inflige à ses personnages, coupables ou victimes de s'être engagés dans une relation de lecture, significativement assimilée à une relation de maîtrise, nocive et nuisible.

On ne pouvait plus ouvertement dénoncer les errements et les dangers d'une *pensée silencieuse* (confinée dans le livre), ni les errances solitaires et aberrantes auxquelles elle expose le lecteur… ni mieux appeler de ses vœux un maître authentique, figure de la pensée et homme de l'échange, maître du *livre* et de la *parole*.

De l'échange épistolaire passé entre Greslou et Sixte, à la prise de parole effective du jeune homme au domicile du philosophe, Bourget ménage un temps inercalaire dont le récit occupe une dizaine de lignes :

> Ce dernier avait donc vu entrer un après-midi un garçon d'environ vingt ans avec de beaux yeux noirs vifs et mobiles qui éclairaient un visage un peu trop pâle.
> C'était le seul détail de physionomie qui fût demeuré dans la mémoire du philosophe. Semblable sur ce point à tous les spéculatifs, il ne recevait du monde visible qu'une impression flottante et il

> n'en gardait qu'une réminiscence vague comme cette impression. Mais sa mémoire des idées était surprenante, et il se rappelait jusqu'au moindre déttail de son entretien avec ce Robert Greslou[155].

Ce passage rapporte l'entrée en scène du disciple en la maison du maître. Il est intéressant d'en noter les caractéristiques saillantes, parce qu'en dessinant le contexte de la conversation, elles en précisent l'esprit et en préfigurent les limites.

L'ensemble des remarques que nous proposons a trait au type de focalisation adoptée. En effet, c'est le point de vue narratif retenu qui rend compte des particularités les plus remarquables de l'épisode : la brièveté, la pauvreté de l'évocation et surtout le *déséquilibre* qu'il construit entre d'une part, un Adrien Sixte sujet premier du romancier, personnage observateur valorisé et sujet principal du commentaire narratif, et de l'autre, un Robert Greslou remisé au second plan de la scène, en protagoniste diminué.

La scène de la rencontre est narrée sur le mode du sommaire. Ainsi, la description à laquelle elle *aurait pu* donner lieu est escamotée. L'ancrage spatio-temporel se limite à la notation « un après-midi » ; au lecteur de reconstituer les coordonnées manquantes d'une localisation présumée (le domicile d'Adrien Sixte) et d'une temporalité dont l'unique signalement, banal et laconique, est dépourvu de toute signification parlante.

L'entrevue est ainsi privée de toute notation circonstantielle significative. Le regard méticuleux et gourmand de détails « vrais » qui semblait prévaloir quelques lignes plus haut (lorsque d'une plume naturaliste, Bourget campe son personnage dans le Paris tranquille et petit-bourgeois du quartier de la rue Guy de la Brosse), semble ici s'être absenté et abstenu : du domicile du maître nous ne saurons rien, et rien non plus du cadre du dialogue ne nous sera révélé.

Le récit de la rencontre, cursif, dérobe à l'action vécue par les personnages ses éléments de contingence. Presque rien qui soit de nature concrète ou objet d'une perception sensorielle n'est rapporté. Ce parti-pris minimaliste et abstrait inscrit la scène du rendez-vous dans un univers étrangement *déréalisé*… Sans détermination particulière, sans fixation ni implantation précises, les circonstances entourant l'entretien du maître et du disciple souffrent d'un déficit de réel, symptomatique d'un manque existentiel.

C'est en fait le *souvenir* d'Adrien Sixte qui organise et recompose le récit d'une rencontre de deux ans antérieure à sa remémoration. La rétrospection à laquelle se livre le personnage (émotionnellement bousculé par l'urgence d'une comparution devant le juge d'instruction) fait de lui le narrateur substitutif de l'épisode. C'est donc à travers le

[155] p.26-27.

prisme déformant d'une mémoration que l'évocation du disciple a lieu. En délaissant provisoirement le point de vue omniscient au profit d'une focalisation interne, la scène gagne en véracité psychologique et en effet de proximité. Réminiscence du personnage, elle est la traduction de sa propre pensée, par là même oublieuse, sélective… L'épisode circonstantiellement pauvre puise tout son intérêt, non dans son déroulé narratif, mais dans le mode restrictif de présentation qui le restitue au lecteur. En tant que discours intériorisé du personnage-maître, il est le rendu direct de la subjectivité d'Adrien Sixte.

Dès lors deux fois filtrée, d'abord par le regard (août 85) puis par le souvenir du maître (février 87), l'existence de Robert Greslou est soumise au filtre énonciatif qui assimile sa présence à la perception qu'en a retenu le philosophe. Dans cette perspective — résorbée — la réalité du disciple n'existe pas pour elle-même, comme une donnée objective certifiée par le regard objectif omniscient d'un narrateur extérieur. Au contraire, elle se dilue dans la conscience du maître qui l'absorbe…Aussi, le disciple apparaît-il dépossédé de son action, de sa parole, voire de tout son être, entièrement chosifié par la conscience regardante, capturante et remémorante du maître.

Cette description volontairement subjective appelle deux remarques : l'une explique les lacunes du récit, l'autre exhibe l'état de conscience du protagoniste-narrateur.

De la narration, on signalera les aspects visuels, manifestement restreints : description inexistante d'Adrien Sixte (d'ailleurs attendue en raison de sa fonction dans le récit) ; minimale et réduite à un « détail » en ce qui concerne Robert Greslou. Ni portrait ni description donc : rien sur l'aspect des choses, rien sur l'allure des protagonistes. Deux personnages à peine figurés se trouvent face à face dans un décor et des circonstances sans importance. Dans un cadre aussi désincarné, l'action des personnages semble improbable, voire impossible. Celle du disciple du reste est rapportée par un verbe de perception imputable au maître (« avait vu »), alors que le verbe de mouvement (« entrer »), à l'infinitif, mode de l'absolu et de l'impersonnel, ôte au disciple qui accomplit l'action l'essentiel de son inscription dans le réel. Si les personnages sont évoqués, ils ne sont guère, à proprement parler, représentés. L'image donnée des protagonistes les dépouille de leur présence (statique et dynamique) comme si elle s'appliquait à leur refuser un droit à l'existence. Le souvenir d'Adrien Sixte, finalement, ne matérialise pas grand-chose de la scène. La minoration des éléments factuels,

repoussés au second plan ou éludés, informe cependant sur les habitudes et les prédispositions d'esprit du philosophe.

Que développe ici le romancier, sinon, en une sorte de digression explicative quelques lignes essentielles sur la psychologie du « spéculatif » ? Qu'on relise le passage :

> Semblable sur ce point à tous les spéculatifs, il ne recevait du monde visible qu'une impression flottante et il n'en gardait qu'une réminiscence vague comme cette impression. Mais sa mémoire des idées était suprenante, et il se rappelait jusqu'au moindre détail son entretien avec ce Robert Greslou[156].

Tout l'intérêt polémique de la remémoration est là : frapper le personnage du philosophe du sceau de l'intellectuel, pour un estampillage à la fois conventionnel et critique, hiératique et réprobateur.

Le propos court sur deux phrases antinomiques, à valeur adversative et inductive. D'une part, elles systématisent une opposition (impuissance / puissance, ou atrophie / hypertrophie perceptives) enfermant le personnage dans les rêts d'un portrait binaire et clivé ; d'autre part, elles généralisent l'observation, faisant du cas Adrien Sixte l'exemplaire représentatif d'un type d'intellectuel donné. L'ensemble se lit comme une dénonciation qui stigmatise une *infirmité* relationnelle : la difficulté pour l'intellectuel d'être *au monde*. Elle signale en outre une faculté contraire, ou plutôt asymétrique : l'aptitude sélective du spéculatif à n'emmagasinner que des concepts. On pourra trouver ce portrait à charge simpliste, le procédé d'incrimination préremptoire et sommaire… Pourtant, ces flèches décochées à l'encontre de Sixte ont leur importance : ne transforment-elles pas le personnage du maître en cible du romancier ?

Les deux approches développent un discours auctorial polémique, à propos d'une dialectique de maîtrise romancée et dénoncée dans les moments où le narrateur onniscient cessant de décrire, l'auteur intervient lui-même pour énoncer des considérations critiques.

En outre, la charge qui pèse sur le personnage du philosophe coupable d'indifférence au réel, est une façon de réintroduire la ctritique du primat de la pensée abstraite. C'est en cela que l'épisode du premier pas du disciple, recomposé par l'esprit déformant d'un maître spéculatif, appartient au long préambule, à teneur intellectualisée, qui précède le rendez-vous entre les deux hommes.

Si Robert Greslou mis en contact d'Adrien Sixte a si peu de présence aux yeux de son hôte, c'est que l'intellectuel spéculatif souffre d'un handicap qui le condamne lui-

[156] p.27.

même, en le rendant de surcroît impropre à assumer quelque mission d'éducation intellectuelle que ce soit auprès de disciples…

Le rôle de narrateur provisoirement délégué au personnage de Sixte relègue l'interlocuteur de ce dernier en position subalterne et négligeable d'objet. Objet grammatical dans le texte, le jeune homme n'apparaît plus qu'indexé aux fonctions de complément direct ou circonstanciel ; objet mental dans la remémoration magistrale, il devient en quelque façon *la chose* de son maître… Retenu prisonnier dans la conscience de l'autre, réduit à la silhouette éthérée d'une « réminscience vague », Robert Greslou perçu par Adrien Sixte n'existe pas pour lui-même !

En tant que double de la figure magistrale, le disciple advient à son maître, non comme être individualisé et autonome, mais comme puissance intellectuelle sœur et cadette.

Loin de reconstituer l'évènement dans sa dimension factuelle, la rétrospection magistrale s'enferme dans ses éléments le plus abstraits. Un prisme déformant accompagne ainsi l'unique image de l'entrée du disciple (août 85) et celle que suscite son retour dans la vie du maître (février 87). Les fonctions narratives, à cette occasion déléguées au personnage, dénoncent en les exhibant les insuffisances humaines et relationnelles d'un maître à penser. L'occultation du réel (qui en est le signe le plus manifeste) est présentée au lecteur dans une intention éristique : le déficit du personnage amnésique et « allergique » au réel le condamne ; cette accusation passe par la *pathologie* : Adrien Sixte présente les symptômes d'un état de conscience déficitaire dont Robert Greslou ne pourra que faire les frais…

Ce raccourci narratif placé entre ce que nous avons appelé un précédent livresque et un antécédent verbal, donne à la dialectique de maîtrise naissante une note supplémentaire. Le premier pas d'un aspirant disciple est raconté sur le mode médiatisé d'une *rétrospection* et d'une *dématérialisation*. A l'étiolement du réel, sensible dans le regard du maître (en août 85), s'ajoute l'abstraction d'un souvenir occultant et partiel (février 87), inapte à effectuer un retour substantiel dans le passé. Si la visite de Greslou est effectivement remarquée par Adrien Sixte, c'est dans sa dimension exclusivement immatérielle, en quelque manière idéelle. Nul *hic et nunc* n'enracine le contact entre les deux individus. Du premier pas du disciple, Paul Bourget ne donne que le témoignage *a posteriori* et abstrait du maître, dont la perception réductrice et appauvrissante, constitue une évidente disqualification de la figure magistrale. Le romancier offre au lecteur une

scène en creux et tronquée éminemment accusatrice : le colloque des deux théoriciens liés par une doctrine commune, la réunion de deux idéologues rassemblés autour du livre, et dont l'un — le « maître » — serait plus avancé que l'autre dans la carrière de la pensée. Mais ces données purement intellectuelles suffisent-elle à sceller un véritable pacte de maîtrise ? Et quand bien même elles y suffiraient, au profit de quel système philosophique ? Toujours est-il que la précellence de l'abstration — *évidente* chez le philosophe, *latente* chez le lycéen — semble constituer le trait dominant de deux protagonistes aventurés dans une dialectique livresque, dépersonnalisée, deshumanisée…

A travers cette mise en scène, l'auteur du *Disciple* stigmatise ce qui lui apparaît comme la forme dangereuse et desséchante d'un intellectualisme dogmatique, tel qu'il a pu prévaloir dans les dernières décennies du XIXème siècle. Tout le roman est bien la métaphore et la mise en accusation d'une forme de *décadence*, comprise un *abus* et comme un *oubli*. D'un côté, l'esprit de système entraîne une survalorisation de la spéculation ; de l'autre, il mésestime des réalités personnelles ou collectives, psychologiques ou historiques, qu'il s'agirait au contraire de retrouver et de cultiver.

Au-delà de l'intention immédiate et polémique de Paul Bourget qui se mobilise contre un type d'intellectuel et une famille de pensée, la disqualification d'Adrien Sixte en modèle magistral-repoussoir permet de porter plus loin la question du magistère : un lien de maîtrise existe-t-il encore quand les corps y sont occultés, niés, et que rien d'autre hormis l'écrit ne subsiste plus entre maître et disciple ?

2 Les paroles d'un « jeune homme »

Les affinités de maître à disciple ne sont pensables qu'en raison d'un acte d'écriture-lecture qui les précède. C'est parce qu'il existe en amont un matériau textuel objet d'une expérience intellectuelle en miroir qu'une rencontre physique et un échange oral entre personnes peuvent avoir lieu. Quoi qu'il en soit de l'importance de l'écrit, de sa fonction première et fondatrice, il n'en demeure pas moins nécessaire de nous attarder sur les propos tenus par le jeune homme au philosophe, en ces jours d'août 1885.

D'abord parce qu'ils constituent les premières paroles d'un disciple qui déclare sa flamme et sa foi ; secondement, parce qu'ils représentent un échantillon à la première

personne, une sorte de répétition orale préfigurant une aute prise de parole tournée vers le même destinataire, qui s'exprimera alors dans une longue confession rapportée au milieu du roman. Ensuite, en raison du contenu psychologique et affectif des paroles prononcées qui précise la nature du lien, la qualité du rapport de Robert *se figure* entretenir avec Sixte. Enfin, parce que ce dit du disciple, à la fois simple et clair, mais tellement fondamental et fondateur (aussi), influence grandement celui à qui il est adressé. Le maître, soudainement identifié comme tel — lui, penseur isolé en sa tour d'ivoire, solitaire, insoucieux de notoriété, indifférent à ses lecteurs — se voit subitement affublé d'une identité nouvelle : celle du « maître à penser ». Le désir d'affiliation de Robert produit alors une complémentation de rôles : le disciple, et malgré ses protestations d'infériorité et de respectueuse déférence, *impose* en quelque manière à son auteur-fétiche, le statut (et la stature !) d'un mentor…

De quoi Robert Greslou entretient-il le philosophe de la rue Guy de la Brosse ?

De lui-même, c'est-à-dire de son passé (à dominante familiale), de son présent (confondu dans une brillante scolarité), de son avenir (décliné sous la forme du projet intellectuel).

2.1 Passé… Présent

La signature du manuscrit « élève-vétéran de philosophie au lycée de Clermont-Ferrand[157] » constitue un condensé autobiographique du personnage, une carte d'identité sociale et intellectuelle. S'y déclinent un âge (fût-il présumé), un statut d'élève parvenu au sommet de l'enseignement secondaire, une prédilection pour la philosophie, un enracinement provincial. Ce lycéen particulièrement méritant, qui a déjà beaucoup lu et s'essaye à l'écriture d'un « modeste » opuscule, est représentatif d'une génération, masculine et bourgeoise, dont il est l'incarnation et le symbole.

L'occasion d'un tête à tête avec quelqu'un pour qui il éprouve la plus vive estime, donne lieu à une expression identitaire plus développée. C'est donc à l'occasion d'un dialogue entre personnages que le récit se fait évocation biographique. De ce dernier, le narrateur isole deux indices : « fils unique d'un ingénieur mort sans fortune » et que sa mère a élevé « à force de sacrifices[158] ». L'indication fournie situe déjà l'essentiel de ce que la confession détaillera plus tard : la classe sociale et la configuration familiale du

[157] p.26.
[158] p.28.

personnage. Du roman familial ébauché, Bourget choisit un élément prioritaire, celui de la parentalité. Dans quelle mesure cet éclairage a-t-il une incidence sur la construction du lien au maître ?

Robert Greslou n'est pas issu de la jeunesse dorée. Son existence est celle d'un rejeton de la petite bourgeoisie laborieuse. La promotion sociale que son succès scolaire lui permet d'envisager, il la doit à ses aptitudes personnelles et dans une large mesure aussi aux sacrifices consentis par sa mère, veuve. C'est ainsi que l'empreinte sociologique se colore d'une dimension parentale. Sur le jeune homme plane l'ombre portée de la mère. La présence maternelle est le corollaire obligé et de la jeunesse vulnérable du personnage. C'est la préfiguration de l'attitude ombrageuse et protectrice de madame Greslou au moment du procès, et à l'encontre d'Adrien Sixte qu'elle accusera, en sa qualité de parangon maternel et moral, de corruption envers son fils.

L'inscription sociale et l'emprise maternelle sont donc étroitement liées. Cette corrélation signale le haut degré de fragilité du jeune homme placé sous tutelle.

Captif d'une famille lourdement marquée par la malchance et le labeur, la mort et la volonté de survivre au deuil, (l'ardeur au travail et l'ambition de réussir), Robert doit tout ce qu'il est à son enfance et au style d'éducation qu'il a reçu. A cet égard, il est le produit très standardisé d'une époque et d'un milieu.

Par ailleurs, la figure romanesque du *jeune homme lettré*, passionné mais plus cérébral que sentimental, saturé de spéculations mais pauvre en discernement, constitue un mixte où entrent des invariants empruntés au mythe de la jeunesse éternelle et des éléments plus contemporains propres au débat idéologique de la fin du siècle.

Robert Greslou apparaît donc comme une création romanesque, mi-fictive, mi-référentielle. En lui coexistent deux images de jeunesse. Bourget a voulu son personnage universel et néanmoins contingent, *de partout* en vertu d'un idéal mythologisé, *et d'ici*, en raison d'une inscription sociologique forte. Comme figure romanesque hybride, Greslou est donc apte à polariser deux « vérités » à propos de la jeunesse : l'une s'alimente aux représentations mentales et aux stéréotypes ; l'autre, qui puise sa crédibilité et sa force argumentative, à l'exactitude d'une transcription romanesque fidèle à une réalité contextuelle.

Reflet d'un monde et *avatar* mythique, Greslou est enfin une invention idéologique. Tout en lui (identité, situation, projet) le désigne comme un *précipité romanesque* des options idéologiques du romancier. C'est ainsi que l'existence fictive du personnage, (son profil familial, social et intellectuel et jusqu'à son langage aux fonctions

d'un sociolecte) renvoie à l'existence réelle du lecteur de 89 supposé complice des parti-pris éducatifs et édifiants de Bourget engagé dans les controverses idéologiques et moral de son temps.

Une figure maternelle douloureuse, oblative ; un père disparu et un jeune homme perdu dans les livres. L'ensemble de ces données suggère sur le plan magistral une remarque qui propose d'établir en quoi les visites d'août 85 au domicile d'Adrien sixte marquent un point de départ et, dans le même temps, un obstacle à l'aventure magistrale sitôt née qu'avortée.

L'évocation du passé, dont on a vu les deux composantes familiale et individuelle en osmose, confère au personnage un supplément d'épaisseur par le renfort de réalités environnementales. Le déterminisme familial, encore très agissant chez un jeune homme qui n'a pas jeté sa gourme, informe aussi sur le personnage du disciple, ainsi problématiquement situé à la croisée de deux *tutelles adultes*, la sollicitude maternelle et la séduction magistrale. Le fait que dans les propos de Robert Greslou coexistent un *roman familial* et un *désir d'affiliation magistrale* est annonciateur d'une maîtrise inséparable d'une rivalité symbolique et placée sous le signe avant-coureur d'un échec. Le discours de Robert le place en effet entre sa famille et la société. D'un côté, un microcosme dont il est l'enfant et à qui il doit tout, symbole des valeurs morales et de la tradition dont la mère est évidemment la figure exemplaire. De l'autre, un macrocosme emblème de modernité et de décadence, du péril mais aussi du désir dont le personnage magistral est l'instigateur et la voix. L'intention du romancier est de suggérer une opposition pour l'instant virtuelle entre deux adultes référents. Par ce jeu antagoniste de deux forces éducatrices, une confrontation est programmée entre *la mère* et *le maître* — tradition et modernité — affrontement que le roman-magistère s'emploiera à personnifier sur le mode de la *dramatisation* et de l'*inculpation*.

La mise en tension de deux modèles éducatifs place le jeune lycéen dans une position instable ; elle désigne sans ambiguïté (et même avec une partialité flagrante…) les préférences du romancier en la matière : la société corrompt ;seule la famille éduque. Elle relève d'une stratégie romanesque et idéologique de dénigrement qui prend pour prétexte narratif et pour cible politique une dialectique de maîtrise déclarée malsaine qui joue sur l'incompatibilité supposée entre éducation parentale privée et influence magistrale publique.

Les éléments de l'autoportrait servent donc à la constitution d'un personnage *enfant et disciple* dont le statut double prépare un destin fatal. Obéir à un maître *contre* une mère, c'est rompre avec les devoirs familiaux et « entrer en décadence »....

Chacune des facettes en tension présente à son tour deux aspects. Robert Greslou est le *jeune homme de vingt ans*, avatar mythique de la jeunesse universelle (si tant est que cette catégorie existe !), aussi bien qu'échantillon clinique d'une maladie sociale contemporaine. Greslou, *fils* relié à une ascendance familiale et *féal* enchaîné à un ascendant magistral incarne une génération émancipée de la famille et incompréhensible à ses éducateurs traditionnels.

Cependant binarité ne souffre pas nuance. Nous y voyons plutôt le signe manichéen d'une intervention d'auteur destinée à conduire son propre lecteur sur des chemins idéologiques nettement tracés et partisans. Une intrusion auctoriale en effet est patente dans la mesure où le jeu de la double caractérisation du personnage ne se maintient jamais en équilibre. Le féal du maître n'est que le fils dénaturé qui a cédé aux sirènes magistrales…

2.2 Les projets de Robert Greslou

A vingt ans, cette aube de l'âge adulte, les projets ne manquent pas, et moins encore dans l'esprit de ceux qui, imitateurs et passionnés comme Robert, sont portés par le désir de *devenir ceux qu'ils admirent*… Si l'enthousiasme du personnage se plaît à dessiner l'avenir en généreux pourvoyeur de scénarios d'anticipation personnelle, c'est qu'il a, d'ores et déjà, cru repérer son but et tracer son ambition. Et pour qu'il reconnaisse les signes tangibles d'un climat de confiance — la considération intellectuelle dont Adrien Sixte enveloppe le jeune homme contribue à installer celui-ci dans une atmosphère confidentielle et effusive — l'érudit jouvenceau, ayant trouvé dans l'interlocuteur son confident, s'ouvre volontiers à lui. Car la créature de Paul Bourget éponyme du roman, est de cette veine. Le romancier lui a donné l'âge canonique du disciple : dégagé des servitudes de l'enfance, mais encore en deçà du seuil du monde adulte, Robert vit une transition psychologique et intellectuelle particulièrement favorable à l'éclosion d'une nouvelle identité, seconde et transitoire comme celle du « disciple ». C'est ainsi que les projets dont le jeune homme fait état au domicile du philosophe relèvent autant de l'anticipation que de la projection. Du côté prospectif, on note l'immaturité de l'esquisse proposée par le lycéen : le raccourci et la linéarité du récit de

sa future existence juxtaposent l'avenir proche et l'avenir immédiat, tous deux vectorisés sur une seule et même ligne directrice. L'évocation est sans nuance ni perspective ; celui qui l'exprime manque d'expérience et de discernement : au propre et quoi qu'il en dise, Robert Greslou ne sait pas penser son avenir. Du côté réflexif, on observe que son projet rectiligne et abstrait s'apparente plutôt à une représentation qu'à une réelle anticipation. En effet, le scénario décrit doit beaucoup à l'inspiration du miroir : ce que dit Greslou de son avenir n'est-il pas surtout l'écho d'un présent « prometteur » (comme le dit si bien la langue) et le reflet de son interlocuteur érigé en modèle d'imitation ?

Passer une Licence, obtenir une chaire, travailler à un essai philosophique sur les variations de la personnalité tels sont les projets déclarés de Robert Greslou. Triple programme de vie universitaire, professionnelle et intellectuelle, compris comme la succession de trois étapes nécessairement imbriquées les unes aux autres.

Ce parcours formulé au seuil de la vie adulte ne présente aucune originalité particulière, et sa banalité en constitue l'intérêt principal. En se projetant sur un itinéraire prévisible, Robert Greslou, à proprement parler, *ne choisit pas* un chemin, au contraire tout tracé par une scolarité qui joue pleinement son rôle de socialisation : le jeune homme se conforme aux attentes et aux exigences rétributrices de son milieu et de son époque. Il est le représentant passe-partout de la jeunesse estudiantine pour laquelle justement, Paul Bourget écrit : des jeunes gens (l'exclusive masculine est de rigueur et conforme aux priorités sociales d'alors…), invités à rejoindre la classe intellectuelle du pays et que le lycée de la République a pour cette raison remarqués, distingués.

Robert Greslou se projette ainsi sans l'ombre d'un doute dans un futur lumineux, voué aux travaux de l'esprit et de l'enseignement supérieur. L'avenir tel qu'il l'envisage n'a rien de personnel ni d'individualisé ; c'est le prolongement et la récompense, l'aboutissement et la gratification d'un lycéen brillant.

C'est ainsi que les projets professionnels du jeune homme se nourrissent à deux sources. Tout d'abord, la réussite scolaire qui confère à des jeunes de vingt ans une distinction sociale et l'investiture intellectuelle. Ensuite, le besoin de se faire disciple qui, tout en s'harmonisant avec le succès d'école, offre un supplément d'âme au diplômé, une ambition plus relevée, un horizon plus lointain , plus mythique aussi qu'un cursus universitaire officiel (mais planificateur) ne saurait offrir…

Dans cette perspective il serait hâtif de conclure à la médiocrité de Robert, au motif que son ambition se confond avec son désir de perpétuer le présent, dans des

lendemains confortables et prévus, où le préjugé de classe jouerait à plein son rôle de reproduction sociale. En conformité avec un milieu social commun au romancier et à son lectorat, les projets de Greslou exprimés avec l'assurance de la jeunesse (que seule l'inexpérience excuse) n'en constituent pas moins un témoignage à verser au dossier de la figure de l'intelligence. En effet, l'anticipation de carrière dont le jeune homme donne la direction générale et les étapes principales, peut-être appréciée de l'œil du sociologue : la projection personnelle de Greslou reproduit un schéma de promotion. Quelles sont donc les caractéristiques de l'intellectuel mises en valeur par le plan de carrière du jeune homme ?

La « compétence professionnelle » du philosophe se réalise dans une forme de travail qui semble dépendre d'un style de vie particulier, typé : le choix d'une existence vouée à l'étude, sacrifiée aux exigences de la pensée : vie de labeur, d'intégrité et d'abnégation qui n'est pas sans rappeler… le sacerdoce ecclésiastique. Dans quelle mesure la laïcité de la jeune IIIème République reprend à son compte — à son corps défendant — des aspects empruntés à l'imagerie du clerc, du lettré… d'avant 1789, afin d'édifier un idéal d'intellectuel, athée et moderne ? Le parallèle appartient à l'histoire des idées ; il nous semble d'autant plus soutenable qu'il s'agit ici d'explorer le personnel romanesque d'un auteur hostile à l'héritage révolutionnaire, dont on connaît le ralliement à la pensée judéo-chrétienne et qui rejoindra dix ans plus tard (1901) le rite catholique.

Il y a bien des *analogies* entre Robert Greslou et Adrien Sixte, ces deux figures d'intellectuels du *Disciple*. Toutes deux par exemples sont marquées des signes d'élection et de malédiction d'une vie et d'une excellence intellectuelles vouées à servir la pensée. Le projet de vie formulé par Robert Greslou fait donc du jeune homme le *double* de son aîné, plus exactement le double de ce que fut, deux décennies auparavant, le philosophe Sixte. Cette logique « d'intellectuel à intellectuel » obéit à un processus transgénérationnel d'*imitation* et de *reproduction*. Chronologique par essence, elle a pourtant pour corollaire un phénomène spatial : elle agrège le jeune entrant, le nouveau venu au monde du philosophe ancien et en renom. Ainsi, les quelques phrases d'anticipation professionnelle commises par le jeune homme trahissent un double désir de *ressemblance* et d'*appartenanc*e. Greslou n'est-il pas celui qui cherche à s'intégrer à une communauté d'intellectuels dont il incarne déjà les qualités requises (le travail, la passion, le don) et dont il déclare implicitement vouloir rejoindre les rangs et épouser les grandeurs ?

De façon plus ou moins consciente, le lycéen désire se rapprocher d'Adrien Sixte, interlocuteur adulé, jusqu'au point de souhaiter secrètement lui ressembler. Le programme de vie et d'étude (les deux ne font qu'un) réaffirme une identité juvénile qui se cherche. Au-delà de l'itinéraire balisé dont nous avons souligné les stéréotypes, l'anticipation professionnelle et personnelle qu'il véhicule constitue ce par quoi Robert Greslou entend objectiver, à destination d'un tiers, qui il est et ce qu'il est.

Cette quête fragile, incertaine comme toute démarche qui vise à satisfaire un besoin ou à recouvrer un équilibre, Robert Greslou la mène sur les deux plans d'une appartenance et d'une assimilation, à un milieu et à un type d'homme. L'évocation de l'avenir est révélatrice d'une identité dont l'affermissement réclame l'extériorisation d'un futur possible. A cet égard, on pourra lire les projets du jeune protagoniste aussi bien comme une anticipation d'ordre privé qu'un appel tourné vers le monde de la culture et ses représentations. Le dit de Robert Greslou est *évocation* et *invocation* : l'autoportrait à venir (ce que Robert Greslou envisage qu'il sera plus tard) se construit des images préexistantes auxquelles il a accès (les portraits d'intellectuels, et, prioritairement celui d'Adrien Sixte). Ainsi, tout n'est peut-être ici qu'une affaire de quête d'images, image de soi à construire, image d'autrui à saisir, dans la magie d'un miroir flatteur et trompeur...

L'anticipation sous jacente aux projets de Greslou exprime un processus identitaire et un désir d'intégration. On a là la face cachée et la face avouée d'un même état de conscience : la formulation d'un scénario anticipatoire est l'extériorisation d'une identité en formation, entendue comme la conquête d'une place où se situer parmi d'autres.

3 Naissance d'un disciple

Comment passe-t-on de l'*état d'adolescent* à la *qualité de disciple* ?

Bourget répond : par l'expérience du livre pris pour guide et manuel, réceptacle d'une parole précieuse et définitive, réservée à soi seul, stimulante et comblante à la fois. Le disciple est ainsi celui qui reconnaît dans le livre la consignation écrite et personnalisée d'une pensée destinée à sa propre édification. Phénomène d'*appropriation*

et de *reconnaissance* au terme duquel le lecteur élit un livre en lui conférant la vertu d'une révélation intérieure. Et, de fait, Robert Greslou fait l'expérience d'une lecture essentielle : l'œuvre d'Adrien Sixte emporte son adhésion, suscite son admiration : elle comble le cœur et l'esprit du jeune lecteur.

Il est une autre réponse, elle aussi inscrite au roman de Bourget dans son premier chapitre, lorsque le livre rapporte — en quelques paragraphes seulement, mais de quelle importance ! — les protestations d'admiration d'un jeune lecteur proférées à la face d'un homme mûr, intellectuel solitaire, en sa tour d'ivoire claquemuré, lequel en ces instants qui n'auraient pu être que ceux d'un insignifiant babil de potache, découvre que son œuvre lui a suscité un authentique disciple…

On se propose donc de relire le moment d'une naissance ; l'instant où un jeune homme par sa propre parole, par la substance même des mots qu'il est amené à prononcer, *devient* littéralement disciple. Ce sont les pages essentielles au cours desquelles le romancier brosse le portrait affectif et intellectuel d'un homme nouveau. Mais, au lieu de fournir du disciple une fiche signalétique à la troisième personne, déclinée par un narrateur omniscient, c'est le personnage lui-même qui s'exprime et se comporte de telles façon que le lecteur que le lecteur reconnaisse en celui qui parle, *l'existence commençante et verbalisée* du disciple. Et cet engendrement est une triple révélation : à soi-même, pour Adrien Sixte interlocuteur témoin ; à l'égard des lecteurs de Bourget. En effet, l'*institution du disciple* dépend de la conjonction de trois mouvements centripètes. Une démarche réflexive effectuée par le disciple au terme de laquelle ce dernier se connaît tel ; une profession d'identité qu'il adresse à autrui placé dans la position du garant ; une accréditation du personnage reconnu en vertu de caractéristiques attribuées à la figure canonique du « disciple » qui authentifient ce dernier dans son nouveau statut, romanesque et symbolique. Ces trois composantes — intériorisation, déclaration et symbolisation — sont présentes au texte. Il s'agit donc de considérer la scène dans ses versants subjectif, symétrique et symbolique et au cours de laquelle Greslou *se pense*, *s'exprime* et *s'incarne* disciple. Episode germinal qui n'est ni plus ni moins qu'une venue au monde.

3.1 Le disciple face au livre magistral

Neuf lignes pour s'affirmer disciple. C'est dans cet étroit volume textuel et ce laps de temps très bref (même compte tenu du temps intercalaire matérialisé par les points de suspension qui jalonnent les paroles du jeune homme) que le narrateur choisit de concentrer l'essentiel de la déclaration de Robert Greslou[159]. Deux étapes ponctuent cette annonce et cette attestation. D'abord une protestation d'admiration envers la personne même d'Adrien Sixte, pourtant totalement inconnue du thuriféraire… Ensuite, une apologie des œuvres du philosophe à travers l'évocation dithyrambique d'un de ses livres. Ces deux dimensions de l'éloge et leur ordre de succession (la célébration rendue à l'homme précède l'applaudissement de son œuvre) sont emblématiques d'une prise de position du disciple qui *confond* impression de lecture et profession d'affiliation à l'écrivain. L'assimilation entre la pensée et la personnalité (l'œuvre et la personne) est à ce point radicale qu'elle inverse en quelque manière l'ordre attendu des choses : en s'en tenant à l'organisation interne du propos, le culte rendu à Adrien Sixte est bien premier, et donc prioritaire aux yeux de celui qui s'exprime. Ainsi, l'enthousisasme du disciple né du contact des œuvres magistrales trouve son expression dans une formulation chronologiquement et logiquement inverse à l'expérience vécue. Cette « faute », qui consiste en une déduction abusive, caractérise la psychologie générale du disciple. Elle trahit une attente et un besoin que la lecture seule ne comble pas tout à fait, et qui trouvent alors leur accomplissement dans une dévotion rendue à l'auteur du livre. Le disciple est davantage qu'un lecteur inconditionnel enivré de textes et de mots ; il est celui qui extrapole ses lectures et les transforme en une appréhension de l'auteur, comme par besoin d'humaniser, d'incarner le penseur des lignes qui le séduisent, jusqu'à ce que dépose en lui ce que nous proposons d'appeler *l'invention du maître*.

Le passage rapporté fournit les éléments circonstanciers et probants d'une telle démarche (et d'une telle dérive). En déposant aux pieds du maître l'expression de son admiration, le disciple manifeste autre chose qu'un besoin intellectuel, autre chose qu'une dette envers la pensée d'autrui : *le désir d'élire quelqu'un*. Et l'assouvissement de cette identification se réalise par le concours de l'imagination, qui seule permet la recréation de l'autre. *L'invention du maître* est l'opération mentale qui modélise un intellecutel en un maître à penser.

> Tenez, dans votre *Théorie des passions*, l'analyse de l'amour, mais c'est notre bréviaire à tous… Au lycée, on défend le livre. Je l'avais chez moi, et deux de mes camarades venaient copier ces chapitres, à la maison, les jours de sortie[160].

[159] p.27.
[160] p. 27 -28.

Que dit Robert Greslou de l'œuvre d'Adrien Sixte ? Finalement, peu de choses relatives au contenu ; en revanche, beaucoup sur la manière de lire, la façon de se tenir face au livre et la méthode qui préside à en recueillir la pensée… En somme, un témoignage de *réception*.

La première impression qui se dégage de cette parole d'adolescent provient de son rythme fragmenté et son tempo de parataxe. La ponctuation est forte et fréquente, les segments de phrase sont courts, la syntaxe simple (nulle subordination), le vocabulaire presque élémentaire… Les formes verbales contribuent au manque de relief du propos, et les deux imparfaits ne parviennent pas à donner beaucoup d'épaisseur temporelle à cette évocation rapide, simpliste, où l'emetteur, tout à son trouble, semble la proie d'une sensibilité débordante qui le condamne à l'immédiateté d'une expression brute. Ici, l'émotion est maîtresse de la parole et elle interdit au lycéen l'élaboration stylistique autant que la distance critique. Dans cette perspective, la légère anacoluthe provoquée par la conjonction de subordination adversative de la première phrase placée en tête du segment attributif, traduit éloquemment la bonne foi, l'élan d'un personnage franc de toute flagornerie, tout entier à une émotion faite de candeur et de ferveur.

La singularité du personnage s'enrichit du lexique qu'il emploie. On apprend que Robert Greslou lit *Théorie des passions* de Sixte comme on ressasse un « bréviaire ». La présence de ce terme religieux dans le discours du personnage est un indice parlant de l'état d'esprit du disciple et de son rapport à la lecture. Certes, en 1889, l'usage du mot est depuis longtemps désémantisé. Les contemporains l'emploient déjà en son sens moderne pour désigner un livre exemplaire, considéré comme modèle intellectuel ou spirituel qui dispense un enseignement perçu comme supérieur et sans pareil. C'est du reste dans cet esprit que par exemple les Goncourt évoquent Flaubert.

> [...] Flaubert nous avoue ses trois bréviaires du style : La Bruyère, quelques passages de Montesquieu, quelques chapitres de Chateaubriand[161].

En élargissant la perspective, ici réduite à la formation du métier d'écrivain et à l'apprentissage d'une écriture, on dira que le mot "bréviaire" désigne tout livre *à l'origine d'un processus de formation*, tout ouvrage participant à l'éducation intérieure de celui qui s'y réfère... En somme, un livre dans la familiarité duquel celui qui lit se forme et se transforme. Telle est bien l'attente que le disciple nourrit envers le livre. Lorsque le lecteur appréhende le texte comme une référence, un idéal d'instruction et d'édification,

[161] *Grand Robert de la langue française*, Le Robert, 1986, T2, p. 172.

lorsqu'il attribue au langage et à la pensée d'un tiers le pouvoir de le façonner et de le construire, alors ce lecteur-là épouse l'état de disciple. En appliquant le terme de "bréviaire" au livre d'Adrien Sixte, Greslou se définit disciple du philosophe, pour les vertus spéciales qu'il attribue au livre et la puissance magistrale qu'il impute à son auteur.

Allons plus avant. Le sens du mot à connotation chrétienne est de nature à nourrir une perception plus fine du disciple, non plus tant dans sa façon d'être face aux livres, qu'à travers un mode spécifique de lecture qui le caractériserait. En d'autres termes, quel usage le disciple fait-il du livre et dans quelle mesure cette "consommation livresque" l'institue-t-il disciple?

> *Bréviaire* : livre de l'office divin, renfermant les formules de prières par lesquelles l'Eglise loue Dieu chaque jour et à toute heure[162].

La définition développe deux directions sémantiques. La première (par les deux circonstanciels de temps coordonnés "chaque jour et à tout heure") renvoie à un mode particulier de lecture. Le bréviaire suppose une consultation régulière, quotidienne et répétitive ; il correspond à une lecture du *retour* et du *ressassement*. L'autre direction est donnée par le mot "formules" qui décrit le contenu du livre. Le bréviaire est consignation formulaire, collection, et il se définit par sa poétique du fragment. Livre de prières ou livre de piété, conçu pour la louange divine ou le perfectionnement individuel, le bréviaire (ou tout livre auquel on l'assimile) désigne ainsi une composition livresque, implique une activité de lecture précise et sous-entend un lecteur donné. La conjugaison des trois éléments—familiarité, assiduité, exclusivité—alimente les traits définitionnels du disciple lisant. C'est ainsi qu'au seuil d'un roman dont toute l'intrigue découle d'une lecture malheureuse, le personnage du jeune homme annexant à son discours le mot de "bréviaire" définit *le livre* du maître et *la lecture* du disciple. A travers ce vocable, une dialectique de maîtrise se typifie sur la base d'un compagnonnage du livre vécu comme une direction et une élection.

Par le vocabulaire et le ton, l'expressivité d'une parole pathétique, le lycéen qui s'exprime se démasque. On déchiffre alors sans peine un lecteur enthousiaste, épris d'une oeuvre et inféodé à autrui. Transparence, ferveur et radicalité sont les traits saillants d'une personnalité juvénile et entière, entendue comme parangon discipulaire.

Le lecteur repère peut-être aussi la présence discrète mais agissante de Paule Bourget lui-même... C'est pourquoi l'on se propose à présent de considérer le passage

[162] *op. cit.*, p.172.

dans une perspective complémentaire : une seconde approche des mots par lesquels Robert *s'institue* disciple (par autodésignation, en quelque sorte) et au surplomb desquels veille une instance auctoriale critique.

La prise de parole de Greslou comporte un certain nombre d'éléments qui, en filigrane, dessinent la présence d'un narrateur distancié. Deux d'entre eux ont retenu notre attention. Il s'agit d'apprécier le fait que le livre du maître fait l'objet d'un débat lycéen puis de mesurer le recul observé par le conteur au sujet du contenu même du livre-bible.

On apprend donc que l'ouvrage d'Adrien Sixte fait l'objet d'un engouement collectif : un groupuscule de lycéens se l'est approprié ; des élèves se sont rangés sous sa bannière. Le livre est le point de ralliement, le totem d'une appartenance commune, jalouse de sa toute fraîche identité intellectuelle. Par la même, il se trouve au centre de controverses et de rivalités, cependant circonscrites au cadre très limité d'une enceinte de lycée...

L'activité fébrile et quasi clandestine que déploient les camarades de Robert Greslou acquis aux thèses d'Adrien Sixte est à situer dans une intention d'auteur potentiellement parodique. Certes, on pourra toujours dire que se manifeste là une effervescence de jeunes gens dont c'est le seul mode d'expression autorisé, la seule forme licite d'une existence intellectuelle collective... Au demeurant, le dimension groupale de cet enfièvrement ne pourrait-elle pas servir notre propos par la multiplication des disciples qu'elle semble indiquer ? On répondra que tout défenseur d'un livre n'est pas automatiquement le disciple de son auteur. L'engagement polémique ne confère pas de fcto la qualité de disciple à celui qui décide de fouler ainsi le champ clos du débat d'idées. De surcroît, l'emploi du mot "écoliers" semble tout remettre à sa juste mesure. Ce terme qui désigne ici les lycéens groupés autour de leur bréviaire, parce qu'il met en avant l'inexpérience et l'enfance d'une petite théorie de fidèles, avertit le lecteur du *Disciple* sur la réelle envergure d'une discussion vive et tranchée de potache passionnés, mais débutants.[163]

Un second élément milite en faveur d'une lecture décalée ; elle est la preuve que Paul Bourget, en auteur avisé et attentif à la gouverne de son propre lecteur, se ménage au sein de son roman une présence auctoriale vigilante et tutélaire, dont la sollicitude et la

[163] Voilà déjà longtemps, en effet, que le terme "écolier" ne désigne plus, comme au temps de Rabelais l'"étudiant", fût-il ou non limousin. Si l'on ne peut guère mieux appliquer aux séides d'Adrien Sixte (tout de même scolarisés en classe de Philosophie) la définition actuelle de l'"enfant qui fréquente l'école primaire, suit les petites classes d'un collège ou d'un lycée", on retiendra son acception figurée : l'écolier, c'est l'"apprenti", le "débutant", une façon de montrer l'immaturité des camarades de Greslou, et celle de Robert en particulier.

guidance participent d'un authentique suivi magistral. L'élément que nous considérons ici à trait à la substance même de *Théorie des passions* de Sixte, et à son thème : l'amour humain. L'ouvrage du philosophe positiviste est pour la première fois mentionné quelques pages en arrière. Voici en quels termes :

> Cette conclusion [celle sur laquelle se clôt l'essai d'Adrien Sixte] présentée à titre d'hypothèse, à cause de son caractère métaphysique, sert de terme d'arrivée à une merveilleuse série d'analystes, parmi lesquelles il convient de citer deux cents pages sur l'amour, *d'une hardiesse presque plaisante sous la plume d'un homme très chaste, sinon vierge*.[164]

Du jeune homme candide au narrateur humoriste, le décalage est patent. Du lycéen convaincu de la justesse et de la véracité du livre, au recul malicieux (mais idéologiquement offensif, aussi) d'une voix auctoriale sur ses gardes, quelle distance ! L'enthousiasme de Robert et des ses coreligionnaires trouve ici un cuisant démenti. L'ironie de Bourget est perceptible dans le décalage entre une crédibilité surfaite et une légitimité plus que douteuse, dont le livre magistral bénéficie et pâtit tout à la fois. Et cette paradoxale union des extrêmes jette son discrédit sur le livre-bréviaire d'une jeunesse victimisée, aveuglée et abusée par ses aînés.

La *Théorie des passions*, en effet, s'aventure dans le domaine de l'amour humain que ni ses jeunes lecteurs (situation excusable), ni son auteur (position plus problématique) ne domine *suffisamment*. D'un côté l'acquiescement le plus entier ; de l'autre, une compétence des moins fondées. Quels sont les enjeux d'une situation aussi fausse et fallacieuse?

Ce livre, par le truchement duquel des adolescents croient se reconnaître semblables entre eux et redevables à un maître à penser, que vaut-il? Cette pierre de touche devient pierre d'achoppement, objet d'une remise en cause (peut-être même objet de dérision...) organisée par Bourget. Quand à l'intellectuel responsable du livre, le piédestal de sa statue vacille. Adrien Sixte, "chaste sinon vierge" comme il est si joliment dit, n'est guère habilité à discourir sur l'amour; le roman le montrera amplement : à suivre la voie tracée par son maître, le disciple court au fiasco relationnel, à l'imposture sentimentaleet finalement à la mort des amoureux.

Le pinacle magistral n'est donc pas si haut qu'on le croit... Les honneurs et les faveurs déposés au pied du maître sont, proprement, indus. Si en peinture c'est l'illusion d'optique qui infléchit la perspective, à quel type de vision hallucinatoire rapporterons-nous celle qui falsifie la perception du disciple ?

[164] p.21 (c'est nous qui soulignons).

Car l'ironie qui dénigre ici un philosophe et accable un « best-seller », n'est pas une fin en soi ni du reste une attitude familière à l'auteur. On sait que le sérieux dont Paul Bourget s'est réclamé (s'est auréolé !) tout au long de son oeuvre, l'exempte de toute intention sarcastique facile ou superficielle. Derrière la malice donc, s'enracine une des questions les plus récurrentes de la pensée bourgétienne. Au-delà de la circonstancielle "comment un adulte chaste peut-il enseigner l'amour aux adolescents ?", se profile une autre interrogation, bien plus grave dans l'esprit de Bourget en cette année 1889 : qu'est-ce que la génération parvenue à la maturité, et par là-même détentrice de l'autorité intellectuelle et morale, "enseigne-t-elle" à la jeunesse du pays ?

Se poser cette question, c'est se situer à la croisée de deux chemins : celui de la dialectique du maître et du disciple envisagée dans un huis-clos relationnel ; celui d'un dialogue idéologique appréhendé dans les dimensions d'une communauté nationale. Puisqu'il y est également question d'enseignement (de formation), seule l'échelle varie : ici, une relation entre deux individualités ; là, un rapport collectif ménagé entre intelligentsia et société. La dialectique de maîtrise et la problématique de l'idéologie sont donc deux dimensions d'une commune réflexion sur la circulation des idées ou plus finement sur les droits et les devoirs qui, en ce XIXème finissant, régissent la transmission culturelle.

La remise en cause dont Paul Bourget oblitère la pensée d'Adrien Sixte, pensée destituée au motif d'une insuffisance propre au penseur, s'exprime donc à travers l'enthousiasme à contre-emploi qu'elle suscite chez Robert et ses camarades de classe. Cette contradiction n'est pas réductible au thème facile d'une ironie d'auteur, dont la jeunesse, candide et éberluée, ferait les frais... Elle n'a d'ailleurs pas pour intention de s'attarder outre mesure sur une incompatibilité plaisante entre, d'un côté, un intellectuel désavoué, et de l'autre, un jeune public décidément bien naïf… L'essentiel est ailleurs. Le paradoxe signale au lecteur du *Disciple* un dangereux contre-sens dont la jeunesse de 1889 est la dupe. A ce titre, Robert Greslou est l'échantillon représentatif d'une génération désinstruite. La ferveur du personnage, par lui-même exprimée puis commentée par le narrateur, n'a qu'un objectif : mettre en scène et en voix une figure de jeune homme pathétique, dont l'attitude soit symptôme d'une jeunesse manipulée,

dévoyée par une faction d'intellectuels que Bourget situe du côté des maîtres, mauvais « éducateurs d'âmes »[165].

3.2 Le disciple face à la personne magistrale

Avant de rencontrer Adrien Sixte, Robert Greslou fait parvenir deux écrits, à travers lesquels perce l'expression d'une infériorité. Dans la mesure où nous sommes enclins à lire dans ce témoignage les éléments d'une subordination du jeune homme à l'adulte, nous nous proposons de revenir sur ce préalable épistolaire.

Deux indices trahissent la place que Robert estime devoir occuper, par rapport à celle qu'il assigne spontanément à son destinataire. Le premier écrit est conforme aux usages de la correspondance conventionnelle passée entre deux personnes qui s'ignorent et ne connaissent de l'autre que sa position sociale ; le second participe davantage de la relation de maître à disciple car l'estime intellectuelle et le prestige de l'écrivain y sont valorisés.

La lettre qui accompagne la *Contribution à l'étude de la multiplicité du Moi*, comporte la phrase suivante (au style indirect et rapportée par le narrateur) :

> […] le billet énonçait modestement le désir que le célèbre écrivain voulût bien jeter un coup d'œil sur ce premier essai d'un tout jeune homme[166].

Montrons qu'elle constitue l'écriture d'une subordination lisible dans une construction de phrase qui formule les positions des deux correspondants dans un jeu de miroir et de distanciation. A cet égard, bien des mots de cette phraséologie de convention marchent deux à deux. Les deux caractérisants, l'adverbe « modestement » et l'adjectif « célèbre », respectivement attribuables à Greslou et Sixte, fonctionnent comme le point d'assise d'un système phrasique, binaire et inégalitaire, sur lequel se greffent deux autres segments. A la formule quasi protocolaire « vouloir bien » fait écho le syntagme « ce premier essai », de même que l'expression de la familiarité et de la condescendance « jeter un coup d'œil » renvoie, en écho inversé, au groupe de mots « d'un tout jeune homme ». La binarité de l'écriture définit la nature verticale de la relation. Elle installe chaque interlocuteur à sa place, dont elle reproduit conventionnellement les positions respectives et prescrites. En tant que sollicitateur, Robert Greslou occupe la position de l'inférieur : son avenir, soumis à l'approbation d'Adrien Sixte, dépend de

[165] L'expression se trouve dans les *Essais de psychologie contemporaine*, en tête de l'article que Paul Bourget consacre à Baudelaire et *Les Fleurs du mal*.
[166] p.26.

l'accomplissement d'une condition, apanage du supérieur, sorte de laisser-passer ou d'*agrément magistral*.

L'écriture épistolaire se conforme aux us et coutumes d'une correspondance codifiée. Le respect de l'usage reproduit et entérine à son tour un rapport vertical, mimétique d'une organisation sociale où chacun se trouve dans une série ascendante de situations et de pouvoirs. Aussi, le thème de l'autorité et spécialement de l'*emprise magistrale* se pose ici. Sa problématisation passe par deux questions qui, du reste, traversent et hantent tout le roman.

Dans quelle mesure la subordination (d'avance consentie par Robert) prépare-t-elle la subordination effective du disciple envers le maître ? Et, le cas échéant, comment passe-t-on d'un rapport hiérarchique conventionnel à une relation de sujétion intellectuelle ? On se demande donc si la *hiérarchie* de légitimité sociale et sociétale n'est pas le point de départ possible d'un *hiératisme* dont le maître adulé serait le bénéficiaire…

Un autre élément de verticalité relationnelle est la formule par laquelle Greslou s'introduit au domicile de Sixte :

> Un mot de remerciement était venu aussitôt, dans lequel le jeune homme annonçait qu'obligé d'aller à Paris pour ses examens oraux de l'Ecole Normale,, il aurait l'honneur de se présenter chez le maître[167].

Quel sens le jeune homme attribue-t-il au terme « honneur » ? Question naïve et difficile, à laquelle on ne saurait répondre de façon satisfaisante, sinon à réfléchir aux présupposés induits par l'emploi d'un tel vocable. Deux hypothèses sont plausibles. Celles d'un retour du discours social de convenance et ses formules stéréotypées : là, le mot figé en locutions (que l'on songe aux *affaires*, *dettes*, *champs*, *points*, *engagements*… « d'honneur ») qui contribuent puissamment à l'exténuation du sens d'un mot, saturé de formalisme. Ou bien, seconde hypothèse, derrière le mot si galvaudé, résonne encore comme par extraordinaire, la voix de la jeunesse et de la noblesse d'un « tout jeune homme » prompt à louer, qui ne marchande pas les sincères manifestations d'un hommage loyalement rendu à tous ceux qu'il estime le dépasser en dignité.

Entre un formalisme usé de distinction purement verbale et le cri de jouvence d'une reconnaissance authentique et heureuse, l'hésitation n'est plus permise. Le mot « honneur » prononcé par Robert n'est pas ce terme creux sans plus de conséquence que

[167] p.26.

n'en comporte parfois le respect des codes sociaux ; il est au contraire formule d'insigne faveur qu'un esprit zélateur adresse à son maître hors-ligne.

Si le romancier lève ainsi le doute sur la réelle portée du mot, c'est en vertu d'une intention très concertée : en Robert Greslou, Bourget construit la figure romanesque d'une jeunesse émouvante et pure, plus enfant qu'adolescente[168] et marquée du stigmate de la candeur juvénile...

Ecrivant le mot « honneur » au bas de son billet d'introduction, Robert Greslou manifeste donc la plus immédiate et la plus pure déférence à l'égard de celui qu'il considère déjà comme son maître. Aussi, cette formule de respectueux hommage informe-t-elle du degré de considération en laquelle le jeune homme tient le philosophe. Plus qu'un intellectuel en qui un lecteur assidu reconnaît une autorité de culture et d'intelligence, l'autorité distinguée ressemble déjà au mentor dont la parole, la pensée, la personne sont révérées par l'adepte d'un maître.

Depuis le début du roman, le mot « maître » est maintes fois apparu, dans des contextes et des significations parfois très éloignées. Après une première étape de discrimination sémantique, on posera une interprétation de l'usage qu'en fait Robert Greslou lorsqu'il l'applique nomément à son interlocuteur.

Vingt six pages et huit occurrences. Telle est la mesure quantifiée de la fréquence d'apparition du terme. Ces huit occurrences se partagent quatre acceptions. Deux sont négligeables car étrangères au champ lexical de l'intellectualité. En effet, l'une désigne le propriétaire d'un animal domestique[169], l'autre le mot dont le personnel de maison use pour nommer l'employeur pour qui et au domicile de qui il travaille[170]. Les deux autres acceptions ressortissent au domaine qui nous intéresse. Un premier usage fait alors du mot un identificateur collectif des confrères philosophes, hôtes réguliers ou occasionnels d'Adrien Sixte [171] ; un second emploi s'applique aux intellectuels de la génération positiviste dont on sait que le roman construit une représentation polémique[172].

Ce bref inventaire n'a d'autre ambition que d'illustrer la polysémie du mot étudié, apte à vivre dans des contextes à première vue étrangers, pourtant reliés par une sorte de

[168] On a noté dans la dernière partie du roman le nombre grandissant du mot « enfant » appliqués à Robert Greslou qui, de disciple d'un philosophe devient peu à peu l'incarnation d'une menace sociale et la victime d'un danger moral.
[169] p.11.
[170] p.8,10, 12 et 18.
[171] p.16.
[172] p.13.

sème transversal : celui de la *gouvernance*. La polyvalence du mot si éclatée soit-elle n'en demeure pas moins fixée autour d'un point lexical commun : le « maître » est le détenteur d'une supériorité, en forme de *pouvoir* (c'est la situation légale du propriétaire ou de l'employeur) ou d'*autorité* (c'est la position intellectuelle et autorisée du philosophe ou du positiviste).

A la figure magistrale, le second type d'emploi confère une aura intellectuelle. Ce faisant, il réintègre le mot dans le champ d'application de la dialectique de maîtrise ; il accrédite aussi la lecture selon laquelle Adrien Sixte est un double romancé, personnage dédoublé du philosophe en général ou du philosophe positiviste en particulier, selon une équivalence problématique puisque la distinction entre les deux acceptions manque de netteté. Toujours est-il qu'en nommant « maître » celui dont il espère et redoute l'entrevue et le jugement, Robert se place volontairement sous la dépendance d'une autorité de pensée dont le lecteur de Bourget *a contrario* comprend bien qu'elle coïncide avec une soumission à la vulgate positiviste. Le titre de « maître » décerné par le jeune homme au philosophe signale donc l'adhésion du personnage à une sensibilité intellectuelle… révoquée en doute par le romancier. Ce dernier campe ainsi son jeune protagoniste dans un parti qu'il désavoue. C'est bien évidemment faire un usage polémique du mot : là où Robert Greslou ne marque rien d'autre qu'une déférence envers un aîné, Bourget dénonce le ralliement corrupteur d'un esprit non prévenu à la vulgate combattue.

Les mots « honneur » et « maître » appartiennent au lexique courant de l'épistolarité conventionnelle qui en use avec eux comme de formules obligées. En outre, ils appartiennent au vocabulaire personnel d'un jeune homme enflammé dont la ferveur incontestable leur redonne pleine signification. Dès lors, ils sont significatifs d'un discours de disciple qui s'empare d'une écriture protocolaire, s'en réapproprie les termes, pour exprimer vis-à-vis du destinaire et du maître, une relation inédite. Ainsi de ces mots, en apparence défraîchis, dépersonnalisés, qui deviennent par la grâce d'une plume juvénile les signes tangibles d'une affirmation individuelle et d'une affiliation magistrale par la force retrouvée des mots… Sans en mesurer les conséquences, mais de manière décisive et bientôt irrévocable, Robert Greslou signe ici, par eux, un *authentique pacte* de disciple à maître.

3.3 L'éloge du maître

Une phrase de disciple surgit au cours de l'entretien qui, d'un trait fulgurant, trace le portrait du maître idéal. C'est une formule hyperbolique de la figure magistrale (mais comment parler du maître en termes tièdes ?), que le bouillant lycéen surimpose à la personne adulée du philosophe. Cette démarche effusive (voire intempestive) est un moment fort de la dialectique de maîtrise. En effet, dans la mesure où elle exprime, librement et sans détour, la façon dont Robert Greslou perçoit Adrien Sixte, cette déclaration constitue une pierre angulaire de la relation de maîtrise naissante. En voici la lettre :

> Vous êtes celui qui accepte toute la vérité, celui en qui on peut croire[173]…

Ainsi s'exprime, excessif et péremptoire, l'hôte du philosophe de la rue Guy de Brosse. On se propose de prendre en charge l'étude de cette laconique proclamation magistrale, et de montrer que ses enjeux concourent au modelage d'une dialectique de maître à disciple.

La formule est de louange. On y reconnaît dans la syntaxe et le lexique des éléments stylistiques du genre épidictique. La phrase est l'expansion de son sujet en deux segments attributifs, juxtaposés et rythmés par l'anaphore du pronom démonstratif composé. Le destinataire du propos, Adrien Sixte, constitue donc la totalité du message (sujet grammatical et sujet d'énonciatif). Sur un plan lexical, on note la multiplication des expressions de l'universel. Les abstraits "vérité", "croire", les généralisants (le pronom "on" et l'adjectif indéfini"toute"), le présent gnomique et la modalité infinitive participent d'un même effet : ils sont marqueurs de totalisation et d'assertion.

Robert Greslou développe ainsi un discours convictionnel exclusivement tourné vers la personne à qui il s'adresse. Le ton et la polarisation le désignent comme une *apologie* d'Adrien Sixte.

Ce discours de célébration trahit par ailleurs un certain nombre d'indices d'excentricité qu'on ne peut plus imputer aux seuls élans dithyrambiques du locuteur... mais qui, chez l'impénitent louangeur, relèvent d'une forme de *démesure*.

Parallèlement au registre hyperbolique attendu dans une phrase à valeur encomiastique, des éléments caractéristiques d'une hybris propre au personnage sont en effet observables. Le tempo général, précipité, l'armature logique non explicitée (la virgule médiane peut constituer en effet, une ellipse de la consécutive reliant les deux

[173] p.27.

propositions), la ponctuation terminale suspensive enfin, se conjuguent et ajoutent à l'éloge une note d'agitation.

L'hyperbole n'est plus alors au service de la louange et fonctionne aux dépens du thuriféraire qui semble la proie d'un enthousiasme incoercible. L'éloge a pris l'allure de l'exaltation. Aussi, cet infléchissement de registre double-t-il le contenu de la phrase: derrière le compliment adressé à Adrien Sixte se profile l'exhibition du complimenteur Robert Greslou.

Les outrances de cette grandiloquence complimenteuse formulent une définition magnifiée de la figure magistrale dont elle souligne deux aspects intéressants. En acceptant "toute la vérité", le maître se recommande comme un esprit doué de prédispositions qui le rendent apte à recevoir, sans préjugé et à recueillir sans *a priori.* Assimilé à "celui en qui l'on peut croire", il gagne l'aptitude supplémentaire à susciter la confiance d'autrui, à irradier. Les deux composantes dessinent les contours d'une personnalité forte. Le diptyque définitionnel énoncé par Greslou s'emploie à glorifier (dans un acte de pure projection symbolique) deux prérogatives magistrales imaginaires: le don de l'accueil et le don de rayonnement.

Le premier volet peut renvoyer à des qualités intellectuelles comme l'ouverture d'esprit, l'audace de pensée, le maître apparaissant sous ce jour comme un penseur souverain et libre, dégagé de tout déterminisme idéologique, contextuel, historique... Le second volet associe à la figure du maître les vertus charismatiques (!) des personnalités fortes et influentes, capables d'inspirer aux autres leurs choix, leurs choix, leurs modes de pensée ou la forme de leurs actes...

La définition du maître articule ainsi, idéalement, des compétences centripètes et centrifuges, toujours envisagées dans leur excellence. Ce descriptif magistral (et optimal...) passe, effectivement, la mesure. Il prête au maître une envergure d'exception à laquelle le philosophe Sixte (évidement) ne saurait prétendre. En résulte un hiatus entre la vérité d'un personnage surqualifié et le regard hypnotique qu'un jeune homme porte sur ce décalage, ilconstitue l'un des points par où passe le magistère auctorial: la différence entre la perception avisée du lecteur de Bourget et la vision hallucinée de Robert Greslou fait discordance entre d'une part la vérité d'Adrien Sixte, garantie par le discours du narrateur, et d'autre part, le défigurement de ce même personnage opéré par le plus jeune des deux protagonistes. Cette erreur de perception imputable au jeune homme de la

fiction est donc un avertissement lancé à cet autre *jeune homme*, déjà visé dans la Préface et le lecteur du *Disciple*.

3.4 Le disciple fourvoyé

Le discours de Robert Greslou est tout entier inspiré par un enthousiasme mal contenu. Il faut d'abord rappeler que ce cri du coeur est celui de la gratitude éprouvée par un lecteur idolâtre. Ensuite, considérer que la louange dans laquelle le jeune homme se lance à corps perdu est autre chose qu'un éblouissement de jeunesse : une attente et une aspiration personnelles mais thématisées par les formules stéréotypées attachées à la représentation de l'image magistrale, qui emmurent Sixte dans la prison du cliché du maître à penser. Enfin, la consécration en vertu de laquelle un adolescent installe dans son paysage mental une icône magistrale constitue une mise en danger pour les deux individus. Parce qu'elle scelle le point de départ d'une dialectique de maîtrise commencée par la lecture et confirmée ici par la parole, elle à l'origine d'une aventure dramatique partagée par deux protagonistes... coresponsables.

Première aberration : de manière infondée, sans autre "preuve" ni attestation qu'une impression de lecture, Robert croit pouvoir élire philosophe et maître à penser celui dont en définitive il ne connaît que la *lettre*. Cette « erreur » relève d'une perspective faussée qui incline le jeune lycéen à plébisciter ensemble, l'homme *et* l'oeuvre, méconnaissant la distance toujours possible entre le texte et l'auteur. Robert Greslou ignore encore que la connivence intellectuelle née de la lecture de la pensée de quelqu'un ne constitue pas, *ipso facto*, un motif décisif de la sympathie que l'on peut légitimement nourrir à l'égard de sa personne... Cet amalgame, repérable chez le personnage et que la suite du roman poussera jusqu'en ses ultimes conséquences, pose une question essentielle à la dialectique de maîtrise: celle des affinités fantasmées qui relient un disciple à son maître par la vertu d'un livre—médiateur.

La seconde erreur est décelable dans l'une des deux pétitions de principe proférées par le fougueux jeune homme : le maître, écoutons-le encore, est "celui en qui on peut croire". Croire... avoir foi en quelqu'un... N'est-ce pas attribuer au maître une importance considérable? Comment appellerons-nous l'apanage octroyé par un tiers en vertu duquel son bénéficiaire aura qualité à mériter la confiance, l'adhésion, la foi d'autrui? Un procès en canonisation, peut-être...

Ici, la confusion ne réside plus dans le glissement pernicieux d'une appréciation déductive, (extrapolée) de l'oeuvre vers l'auteur. Le mécompte est peut-être plus grave encore. Il s'agit de nier qu'il existe une distinction entre un acquiescement de nature intellectuelle et un assujettissement d'ordre émotionnel de l'individu, comme si nul distinguo ne devait séparer le "oui" de la raison et le "oui" du coeur. L'entrelacement du rationnel et de l'irrationnel caractérise l'engagement du disciple envers son maître, sujétion en apparence plénière, mais en réalité ambiguë. La protestation de Robert Greslou est l'exemple et la revendication de cette sorte de ralliement du disciple au maître, marqué d'une troublante indétermination où se mêlent confusément la raison et l'affectivité.

Les deux erreurs de Greslou sont aussi deux *errements* : fautes commises envers l'objectivité, le discernement et la mesure, elles sont exemplaires d'une perception souvent attribuée au disciple, biaisée par une émotivité submergente, une méconnaissance de l'humain, et, pour tout dire, une inexpérience de la vie. Ces égarements ne sont pourtant pas assimilables à de simples "cafouillages" imputables à une personnalité maladroite et juvénile. Ces manquements à l'intelligence et au bon sens constituent aussi une méprise grave au regard de l'humanisme, que Paul Bourget concentre sur son (jeune) personnage comme pour mieux en dénoncer les périls à son (jeune) lecteur.

En prêtant à son jouvenceau les propos que l'on sait, Paul Bourget entend faire résonner loin la parole du disciple restituée dans les premières pages du roman, dont toute l'intrigue constituera le développement. Dès lors, les erreurs de jugement commises à l'encontre de la personne d'Adrien Sixte sont autre chose que les maladresses d'un potache illuminé. L'écart de langage, l'hyperbole érigée en mode de communication sont l'expression d'une altération de l'esprit. Les erreurs que le personnage du jeune-qui-se-trompe accumule (en si peu de paroles) sont autant de fautes imputables à la jeunesse que le romancier-mentor Bourget s'emploie à dénoncer, par personnage éponyme interposé. Robert en effet non seulement se fourvoie sur la personne et la personnalité réelles d'Adrien Sixte, mais s'égare et se perd dans une illusion commune à sa génération : *l'héroïsation du maître à penser*.

Le panégyrique auquel il se complaît n'est pas un exercice destiné à amadouer celui qui, pour le jeune homme, constituerait effectivement un médiateur (voire un interlocuteur) dans le monde de l'écriture et de la philosophie. Les louanges au maître sont on ne peut plus sincères et par conséquent étrangères à toute forme de simagrées

laudatives. Robert Greslou n'est pas venu rue Guy de Brosse pour attendrir un aîné dont il escompterait l'appui ou l'intervention... Ce que l'on entend de la bouche du jeune homme n'est donc rien moins qu'une pantalonnade.

La loyauté du personnage n'en accentue que plus grièvement l'illusion qui l'aveugle. C'est elle qui explique le ton positif et assuré par lequel le lycéen se livre et se confie à son hôte. Une allure de propos si naturelle et si entière ne dévoile rien d'autre qu'une âme simple et expansive. Et c'est sur cette image d'Epinal d'un *nouveau Candide* que peut se construire, parallèlement, l'image symétrique du *mauvais précepteur*.

La soif d'absolu qui habite le disciple exige une représentation magistrale à la hauteur de ses aspirations. L'image du maître omniprésent répond au besoin du jeune homme de croire en l'existence tangible d'un être idéal. Dans cette démesure, Adrien Sixte devient (aux yeux de Robert Greslou) l'exemplaire incarné d'un imago magistral. Aussi, la perception déformante du disciple trahit-elle la toute puissance d'un imaginaire à l'oeuvre dans l'élaboration symbolique et fantasmée de l'idole magistrale.

C'est pourquoi, le lycéen amoureux de philosophie et en quête d'un maître apparaît déjà comme victime potentielle, victime en sursis d'un *rêve magistral*, auquel les circonstances ultérieures de la narration donneront crédit et corps. Ainsi, les deux entrevues d'août 85 rue Guy de Brosse sont à situer dans une perspective romanesque longue : elles signalent les premiers pas du disciple dans l'accomplissement prémédité de son destin malheureux d'émule magistral. Au même moment, inaugural, le lecteur de Bourget entend le disciple nouveau et assiste simultanément à la métamorphose imposée d'un philosophe ordinaire en un maître à penser d'exception.

L'*héroïsation de la figure magistrale* accomplie par le disciple présente, outre son outrance et son arrière-plan fantasmatique, tous les ingrédients d'un malentendu conversationnel. La fabuleuse histoire de maîtrise que Greslou est en train de se raconter (à son insu) ne relève pas de la bourde d'adolescent, anodine et pittoresque, mais bien d'un fourvoiement, de coeur et d'esprit, autrement grave. Lorsque Robert se méprend sur lui-même et sur son vis-à-vis, les deux protagonistes sont *menacés*. La parole du jeune homme en effet décide d'un destin *commun* au moment même où elle scelle un *pacte* de maîtrise. Une fatalité partagée qui durablement, inexorablement, va peser sur eux, puis essaimer sur les personnages secondaires du roman, mais d'abord sur Greslou "l'auteur" des paroles de consécration identitaire, et Adrien Sixte destinataire muet intronisé maître... malgré lui. Tel est l'enjeu et le programme de la scène au cours de lequel, pour la

première et dernière fois de leur vie, Robert Greslou et Adrien Sixte sont face à face. L'entrevue, extraordinaire pour le jeune homme et sous-estimée du philosophe, n'en constitue pas moins le moment d'une *double onction*. Aux personnages du lycéen et du penseur se substituent ceux du disciple et du maître.

Or, cette initiation est dangereuse parce qu'incomplète, non dans le sens où elle serait inachevée, mais dans la mesure où elle est *unilatérale*. Il y a bien double onction, mais l'onction n'est pas réciproque : l'autodésignation du disciple par lui-même et, conséquemment, l'intronisation du maître par le disciple constituent deux phases d'une démarche dont l'entière initiative revient à Robert Greslou. Du reste, qui parle et qui des deux personnages s'engagent, sinon le jeune lecteur de Sixte? Le caractère monologué de la scène dénonce l'écueil d'une relation de maîtrise déséquilibrée et fondée sur le malentendu.

Qu'on se rappelle le passage[174]. Les paroles pourtant décisives du disciple sont remarquablement solitaires, sans répondant, comme détachées de toute communication véritable. Par l'artifice du monologue intérieur que le romancier prête au personnage d'Adrien Sixte, seul les propos de son bouillant interlocuteur nous sont rapportés. A aucun moment, le philosophe ne s'exprime, ni ne réplique à son jeune admirateur. Le procédé qui surexpose une prise de parole aux dépens d'une autre et qu'elle efface complètement, est lourd de conséquences. Le dialogue à moitié mutilé ne ressemble en rien au tête-à-tête d'un maître à son disciple : il y manque justement la dimension de l'échange, de l'interlocution.

Ablation de la parole magistrale et prolifération du dit du disciple: les propos du jeune homme (devant un adulte retranché) résonnent au domicile d'Adrien Sixte comme les morceaux d'un monologue lyrique dont l'exaltation semble se suffire à lui-même, dans l'exercice périlleux d'une parole dépourvue d'écho... Au moment où, et de façon la plus évidente qui soit, l'un de ses plus fervents lecteurs se déclare son disciple, le penseur s'efface, le philosophe se dérobe, se met en retrait de la "conversation" dont, dès lors, l'intarissable et pétulant lycéen semble faire tout les frais.

Silence du maître au moment même de son impatronisation… Ce comportement instruit mieux que tout sur le devenir présumable d'une dialectique de maître à disciple qui s'ébauche, et qui rate. Le présage est de mauvais augure : le soliloque du disciple entérine une disproportion, un déséquilibre flagrant, tels que les rôles symboliques

[174] p.27-28.

associés à la maîtrise resteront vacants : la figure de l'adulte, de l'Aîné et de l'Autorité brille paradoxalement—scandaleusement— par son silence, son absence...

Un tel dysfonctionnement est d'autant plus problématique que ce que Greslou crie aux oreilles d'Adrien Sixte équivaut, on l'a vu, à une profession de foi, une déclaration d'affiliation. Or, l'engagement du disciple se heurte au mur magistral. La parole du cadet demeurera donc solitaire, sans répondant, sans ce nécessaire et précieux contre-poids de l'aîné mentor. Absence du maître aux conséquences incalculable sur le devenir du jeune homme esseulé, livré à la "folie" intellectualisée d'ambitions pseudo-scientifiques, nourries au seul contact impersonnel et incontrôlé de l'oeuvre magistrale...

Troublante situation pour un adolescent et lecteur intelligent, que d'être formé, mené par un livre, et néanmoins incompris et abandonné de l'auteur de ce livre. Car, en se démettant de sa mission de mentor, en laissant aller le jeune homme aux délires de son exaltation, le philosophe ne livre-t-il pas son jeune et fragile adulateur au feu d'une ardeur incoercible? En donnant par son silence libre cours à l'exultation du lycéen, le philosophe, responsable de ses écrits mais encore des impressions qu'ils ont produites, ne jette-il pas un lecteur immature et solitaire en pâture aux suggestions passionnelles, mégalomaniaques (et sans doute narcissiques) d'un démon intérieur tout puissant ?

Oui, répond Bourget, et l'abstention coupable d'Adrien Sixte constitue la mise en scène accusatrice du romancier campé dans un rôle de *procurateur*.

Un malentendu est au coeur de la maîtrise; il en est l'instant inaugural et l'épicentre destructeur : la parole du disciple en exil n'a pas pu dépasser les limites d'un solipsisme juvénile. Elle se concrétisera plus tard et terriblement, dans une autre forme de maîtrise, une relation pseudo-amoureuse entre personnage d'une même jeunesse...

L'imputation identitaire que Robert Greslou réalise sur la personne d'Adrien Sixte a donc été observée sous deux angles principaux. Elle participe tout d'abord d'une architecture romanesque à deux étages. A ce titre, elle prend place dans une chronique événementielle *et* s'inscrit dans une logique didactique d'avertissement. Dans cette mesure, elle contribue à l'instauration d'une dialectique de maîtrise à la fois fictive *et* pédagogique, dont elle signale, de façon métaphorique les fautes et les impasses futures. Ce faisant, elle rend attentif au point germinal d'un rapport de maîtrise, suggère que sa racine est à rechercher dans une démarche de disciple unilatérale et irrationnelle de "*désignation du maître*", endossement arbitraire et fantasmatique du costume magistral sur les épaules impréparées d'une autorité intellectuelle... Enfin, en installant au coeur du

chapitre un des éléments programmatiques d'un danger à venir, elle étaye l'arrière-plan idéologique qui veut qu'en ces années contemporaines de troubles et de controverses, il est des relations de maître à disciple, des connivences (ou collusions) intellectuelles, corruptrices et mortifères... et dont une intelligentsia plus soucieuse d'éthique devrait savoir se garder.

Le passage du microcosme (romanesque) au macrocosme (sociologique) est rendu possible par la double organisation du livre qui coordonne deux magistères intra-et-ex radiégétiques. Ainsi, ce qui est en jeu, (ici et à tout moment du roman), c'est le face à face dramatisé et préoblématisé de deux générations liées par un relais idéologique, observé et dénoncé à travers le vis-à-vis romancé de deux individualités fictives, estampillées "maître" et "disciple".

Aussi, *le mirage du maître* peut-il être doublement analysé. Le maître est une illusion incarnée aux yeux du disciple halluciné. Dans l'esprit du romancier, il matérialise une disqualification de maîtres à penser, pairs et contemporains de Bourget. On retrouve l'articulation de deux dialectiques de maîtrise et la superposition des deux niveaux de lecture correspondants. Le roman-magistère mène de front l'évocation d'un maîtrise fictive vécue entre personnage,s et la conduite d'une maîtrise effective passée entre le romancier et son lecteur, laquelle s'instaure et voudrait faire barrage à des influences extérieures présumées identifiées.

Les pages que nous étudions rapportent les commencements d'un magistère *infirmé*, déjà voué à l'échec dans sa double fonction magistrale, et un tel épisode exemplaire et démonstratif implique la présence des personnages non moins que celle, extérieure et observatrice, du romancier et du lecteur.

Le roman de Bourget comme toute fiction didactique, se structure selon un plan décomposable en une organisation de surface et une stratégie de profondeur.

A la première de ces strates, correspondant la narration ou le thème illustré d'un rapport de maîtrise interne. A la seconde, la présence de l'auteur et la thèse soutenue d'un modèle magistral théorique. Le paradigme du maître et du disciple est donc deux fois traité, par le *thème* et par la *thèse*, à travers un récit et par l'affichage d'un positionnement aucotrial. Il y a l'histoire de la maîtrise, mise en abyme; il y a la critique de la maîtrise, surplombante; et tout au long du livre, les deux voies se fraient un passage jusqu'au lecteur (de préférence jeune, comme l'est le destinataire apostrophé de la dédicace), ainsi doublement *diverti et averti*.

En ouvrage à vocation didactique, l'*exemplum* et la *leçon* vont de pair et l'ensemble de l'oeuvre tisse les fils entrelacés de ces deux formes d'enseignements. Dans l'esprit du roman-magistère, le déroulé narratif et l'orientation critique se nourrissent l'un par l'autre. Voilà pourquoi la scène inaugurale des deux entrevues doit être si transparente, si édifiante pour le lecteur du *Disciple*: présenter, au titre de la maîtrise interne, la rencontre des personnages comme les prémices d'une impasse relationnelle et intellectuelle; alerter, au titre de la maîtrise externe, les dangers inhérents à ce type de contrat, en imposant au lecteur le spectacle d'un drame éloquent et dissuasif, destiné à le guérir de toute velléité d'identification.

Dans cette optique, le contenu et la prévisibilité des épisodes rapportés sont redevables d'un schéma romanesque et didactique qui, tout en racontant (axe de la chronologie) s'efforce de mettre en évidence les éléments d'un contrepoint critique (axe du didactisme). Ainsi, la fatalité qui plane sur Greslou et Sixte, otages d'une dialectique de maîtrise de désordre et de destruction, participe d'une intention proprement magistrale : faire évoluer les deux personnages aux destins croisés sur une ligne événementielle dramatisée, qui soit une illustration redondante et compatible avec l'interprétation et l'intrusion auctoriales d'éléments de jugement et d'édification. Prévoir, c'est aussi prévenir...

4 De la responsabilité magistrale

4.1 Les exigences d'un disciple

Il reste à examiner un dernier aspect des mots pas lesquels Robert Greslou naît à l'existence du disciple. L'interiorisation d'une inferiorité et l'imposition d'une identité magistrale sur la personne des son interlocuteur viennent d'être signalées. Il manque un troisième élément : la responsabilité du maître. A cet égard, une phrase comme "Non, monsieur, vous ne savez pas ce que vous êtes pour nous, ni ce que nous éprouvons à lire vos livres..."[175] mérite qu'on s'y attarde un instant.

Maintenue la thématique du livre méditateur du lien de maîtrise et source d'adhésion du disciple au maître. Maintenue aussi l'image du groupuscule de lecteurs fédérés autour d'un référent intellectuel fantasmatiquement transformé en icône

[175] p. 27.

magistrale ! A ces deux aspects s'ajoutent les signes redondants d'une négativité, problématique. Si essentiels que soient l'expérience de lecture et le sentiment d'appartenance du lycéen, il n'en demeure pas moins que sa déclaration prend une tournure et une portée très négatives. Qu'Adrien Sixte ait fait école auprès d'élèves de Terminale, la question ne se pose pas, et l'affirmation qui rapporte le fait (même si elle lui donne la dimension d'un « évènement » littéraire à porter au crédit du philosophe...) est des plus nettes. Que la lecture ait été le fondement et le vecteur d'une adhésion d'abord individuelle puis collective ne laisse pas davantage place au doute. La remise en cause et l'espèce de contestation sous-jacente sont à rechercher ailleurs. En prononçant la phrase que nous soulignons, Robert Greslou entend ombrer son propos d'un déni, selon lequel la perception qu'Adrien Sixte se fait de ses lecteurs serait insuffisante, superficielle et hâtive, à cent lieues de saisir la puissance d'influence et l'emprise manipulatrice que son oeuvre exerce sur ceux qui le lisent...

Un maître à penser qui méconnaîtrait son pouvoir d'attraction ? L'attaque est rude et une courte phrase suffit en effet à la dire. La dénégation semble surtout paradoxale : n'émane-t-elle pas d'un des plus convaincus disciples d'Adrien Sixte ?... Par son aspect contradictoire, son allure un tant soit peu subversive, la parole commise aux lèvres de Greslou présente un double intérêt. Parce qu'elle est à mi-chemin du plaidoyer et du désaveu, il faut rendre compte de son équivocité ; parce qu'elle pose la question de la responsabilité de l'intellectuel, cœur et clef du roman, il convient de la rapporter à la maîtrise telle que Paul Bourget la conçoit et l'expose.

On peut être sensible aux mots marqueurs de la personne qui contribuent grandement à la cadence rythmique de la phrase. Les pronoms personnels « nous » et « vous » y sont placés de façon répétitive et équilibrée : par leur duplication, ils génèrent un inventaire à quatre occurrentes, régulièrement réparties sur l'ensemble de la phrase. Ils y distribuent également, de manière homogène et équipolente, l'émetteur et le récepteur en communication, dès lors incorporés, par la pronominalisation, au propos. Ce que dit l'énoncé est la reproduction de ce qui existe dans l'énonciation. On a déjà observé ce procédé de l'oralité, mode privilégié d'expression du jeune Greslou : son penchant pour des énoncés ancrés, à valeur performative, dépendants du *hic et nunc* de la situation de parole, dont ils reproduisent (réfléchissent) les éléments extérieurs et immédiats. Cette parlure mimétique révèle le manque de recul d'un locuteur qui, sans distanciation ni

délai, s'exprime instantanément. C'est d'ailleurs par l'artifice de ce pathétique que le romancier créé à bon compte son personnage du « disciple spontané ».

Le voisinage phrastique des deux interlocuteurs en situation est d'autant plus attendu que l'essentiel de la phrase revient au thème de la lecture médiatrice et préliminaire au tête à tête d'un magistère initialement intellectuel et vécu par le truchement du livre. S'y ajoute l'évocation de l'aréopage lycéen, image attendrissante (mais notation alarmiste) d'une dialectique de maîtrise élargie aux dimensions d'une phalange de fidèles et blondins lecteurs.

Pourtant, cette proximité de maître à disciple, si diversement attestée, est moins claire qu'il n'y paraît… Ni le lien vertical de l'auteur au lecteur, ni le réseau de sympathies intellectuelles qu'il a fait naître, n'échappent à une remise en question fondamentale. Aux yeux de Robert Greslou, rien de ce qui le relie à ses coréligionnaires comme à son maître à penser, ne va de soi. Son intention critique se perçoit à travers une formulation flottante aux significations ambiguës.

La structure dédoublée de la phrase à deux objets génère l'anaphore du pronom démonstratif complément « ce que », dont les référents en effet divergent. Le premier renvoie à Adrien Sixte, le second à Robert Greslou. A l'imprécision constitutive du pronom, il faut donc ajouter une indécision seconde liée à sa réitération. Des verbes au sémantisme générique comme « savoir », « être », l'usage d'un présent de l'indicatif sans ancrage temporel précis, concourent eux aussi à l'indétermination du propos.

Pourquoi donc Robert Greslou s'exprime-t-il avec si peu de rigueur ? Que signifie cette parlure approximative que le romancier prête à son personnage ?

Des jeunes gens de lycée se sont entichés pour la pensée d'un auteur vivant, d'un philosophe contemporain. Une correspondance — appelons-là affinité — a été éprouvée, individuellement et collectivement, mais elle peine à s'exprimer. En ce moment décisif d'une rencontre qu'il peut croire unique, l'un d'entre eux, enfin placé aux pieds du maître, déclare sa foi, en termes évasifs et effusifs. Que trahit cette élocution à la fois enflammée et étouffée ?

Une sensibilité à fleur de peau, l'émotivité paralysante d'un adolescent impressionnable ? La gaucherie « existentielle » du *très jeune* Robert Greslou ? L'ouverture et la bonne foi assertives mais imprécises d'un philosophe néophyte qui se présente pour la première fois devant une autorité magistrale ?… Oui, tout cela mais plus encore que ces explications psychologisantes. L'impressionnisme est le signe accusateur d'une pierre d'achoppement propre au magistère livresque. La maladresse de Robert

Greslou trahit la difficulté d'extérioriser, d'approfondir l'attachement qui, mystérieusement, le relie au système de pensée d'un autre, venu à lui sous forme d'un texte magistral devenu œuvre maîtresse.

Faute de rationaliser le lien qui l'unit à la pensée d'Adrien Sixte (d'en expliciter par exemple la qualité ou la portée), Robert se débat dans les rêts d'une complicité intellectuelle reconnue mais informulable, (éprouvée mais indicible), vécue moins comme un assentiment de la raison que comme l'abandon à un acte de foi. Cette incapacité à formuler condamne le jeune philosophe à la parole confuse ; cette confusion signale son aliénation. Cet aspect cependant, n'épuise pas tout l'enjeu du propos. Le déni qu'en toute impunité le lycéen semble infliger à son néanmoins révéré maître constitue un second motif d'intérêt. « Non Monsieur, vous ne savez pas », ajoute-t-il. On peut s'étonner de cette allure cavalière et se demander si ce ton péremptoire est bien opportun ; enfin s'interroger sur les desseins qui animent ce frémissant jeune homme. Quelle résolution intérieure justifie pareil déni (et détractation) lancé à la tête du philosophe ? Voici que le non-dit (plutôt le mal dit) tout à l'heure repéré laisse place au langage offensif de la dénégation. Qu'y a-t-il donc derrière cette forme de dénigrement ?

Le disciple déclare son maître ignorant. Purement et simplement. Le second partenaire est prié d'aller s'asseoir au banc des inculpés tandis que le premier siège au rang des accusateurs. En deux lignes, le procès du maître est instruit et le verdict est tombé. De quoi s'agit-il au juste ?

La faute du maître : méconnaître l'impact de sa pensée sur son lectorat. Le dessein du disciple : ouvrir les yeux (et le sens moral…) de l'intellectuel sur l'emprise que ses livres exercent sur de jeunes cerveaux envoûtés, dont Robert Greslou est le prototype et le porte-parole.

En d'autres termes, la brusque et candide dénégation de l'impénétrant disciple n'a d'autre fin que de placer gravement et solennellement un philosophe renommé, répandu, à succès devant sa responsabilité de penseur qu'il fuit. Et c'est l'un de ses admirateurs les plus engoués qui vient le lui dire, à domicile…

Aussi, l'accent si catégorique du disciple s'explique-t-il. Une accusation venue de Bourget (bien sûr)s'y formule sous le masque romanesque d'un propos d'adolescent perturbé. Le trait, de ce fait, est affirmatif et tranché. L'adverbe « non » à l'initiale de la phrase et l'apostrophe « monsieur » qui le suit imposent à l'ensemble du propos une inflexion impérative. Elle indique la résolution d'un locuteur décidé à se faire entendre sans détour. Pourquoi une note aussi frontale de la part du disciple en visite chez le

maître ? Quel motif rendra claire l'espèce d'intrépidité qui pousse une conscience admirative et juvénile aux limites de la bienséance ?

Le « non » de Robert Greslou, vraisemblablement coupe court à une réaction d'Adrien Sixte aux louanges du jeune homme On imagine assez bien que la modestie (réelle) du philosophe s'émeuve de tant de titres de gloire, bellement assénés par un parfait inconnu, et qu'elle appelle le jeune zélateur à modérer l'éloquence de ses protestations dythirambiques Ce « non » intimé par le cadet à l'aîné récuse aussi, peut-être, le repli et l'humilité d'un penseur publiquement écouté, mais coupable de mésestimer en privé son autorité d'intellectuel public. L'apostrophe « monsieur » relève du même esprit : assigner le philosophe au sérieux, le disposer fût-ce impérieusement à l'écoute d'une requête essentielle.

Moment crucial où un lycéen rappelle à son père spirituel les devoirs qui lui incombent : la conscience de l'ascendant qu'il exerce sur les esprits qui le lisent principalement sur ceux d'une génération en formation, fragile et confiante. Voilà pourquoi la dénégation de Robert Greslou est l'expression maladroite (mais éloquente) d'un désir de disciple. Non, évidemment la remise en question du savoir du maître, ni la contestation de son aura. Tout le contraire, au juste. Le « non, monsieur, vous ne savez pas » résonne comme un pressant appel à la *clairvoyance magistrale*, dont il n'est de bon maître qui ne sache s'envelopper.

Un impératif est donc ici posé par la voix même du disciple. Itérative, brutale, la formule du jeune homme suppose bien plus qu'elle ne dit si laconiquement. Robert Greslou demande à Adrien Sixte, instamment, de reconnaître ce qu'il est devenu dans la pensée de ses lecteurs, autrement dit, *de se faire tel qu'ils le voient*, non plus comme un *intellectuel* anonyme et lointain inscrit quelque part dans un paysage culturel, mais comme un *penseur* d'envergure iconique et magistrale.

C'est ainsi que l'éloge du maître se poursuit assorti d'une réserve : que ce dernier soit à la hauteur (mais c'est le disciple qui décide du positionnement de la toise…) de l'admiration qu'il déclenche parmi ses adeptes, pleinement conscient de l'effervescence et de la mobilisation intellectuelles dont il est l'inspirateur et l'instigateur, involontaire *mais* responsable.

La démarche et la requête de Robert Greslou sont donc plus fines et plus complexes qu'il ne paraît. L'élan, l'enthousiasme et la spontanéité y dominent, certes ; s'y conjugue également une attente formulée sous la forme du déni. Cette dimension supplémentaire (et conditionnelle) de l'apologie du maître n'a rien de superfétatoire ; elle

dévoile au contraire une profonde exigence du disciple dont on a remarqué l'inflexible expression. Le maître sera *bon maître* sous réserve de satisfaire aux obligations du mentor, et l'un de ses devoirs les plus insignes consiste à *répondre de* ses écrits…

C'est pourquoi Adrien Sixte intronisé maître se voit *simultanément* mis en demeure de correspondre à son nouveau statut symbolique. A lui d'assumer la stature de maître à penser ; qu'il en accepte les devoirs, les limites et conséquences, qu'il en comprenne la grandeur… et la gravité.

Ce que réclame l'impérieux jeune homme est ce que recherche tout disciple : la certitude que la référence humanisée par le maître soit parfaitement endossée par ce dernier. En d'autres termes, Greslou attend et exige (les deux postures ne sont qu'une, tant le besoin et sa revendication se confondent) un Adrien Sixte conforme et conformé à une image magistrale idéalisée.

Cette adéquation de la personne à sa fonction, de l'individu au symbole, passe par une demande que ses accents péremptoires assimilent à un appel, voire une *adjuration* : que le disciple reconnaisse véritablement dans l'individu nommé Sixte, la présence et la puissance incontestées d'une autorité intellectuelle et spirituelle indiscutables. A cette condition seule, le maître est réputé tel ; digne de sa mission de mentor, la confiance et l'abandon qu'il suscite sont alors légitimes et l'éloge, expression de la dette du disciple est désormais pleinement dû.

Pour le lycéen, il ne s'agit pas de dissoudre, de désagréger le lien qui s'est établi entre lui et Sixte, mais reconnaître et confirmer l'empreinte cruciale d'un magistère décisif. Le « non » du disciple n'est pas le démenti de sa relation avec son maître. Robert Greslou ne se dédit de rien, et rien de fondamental concernant le rapport de maîtrise n'est d'ailleurs révoqué en doute. Le « non » appelle plutôt l'attention de l'interlocuteur (mais Adrien Sixte ne le perçoit pas ainsi) sur le sérieux et la gravité indéfectiblement attachés à l'aura magistrale. Et gare au maître qui faillira à cette exigence !

Pourtant, dans la mesure où la seconde moitié de la phrase se perd dans une formulation malhabile et imprécise, la pensée du jeune homme qui se revendique disciple en même temps qu'il impatronise son maître, se fourvoie dans l'opacité et l'équivoque. D'une part, le jeu ambigu entre deux postulations fait flotter la pensée entre deux états psychologiques difficilement compatibles. Robert Greslou en effet n'énonce-t-il pas sa relation au maître comme *indéfectible* et cependant *indéterminable*, c'est-à-dire, à la fois comme quelque chose d'incorercible et d'indéclinable ? A cette première dualité, révélatrice de la difficulté d'inscrire le lien de maîtrise dans une approche relationnelle et

lucide, s'ajoute une seconde équivoque. D'autre part, l'imputation d'ignorance faite du maître, le soupçon que le disciple fait peser sur lui de méjuger (de dédaigner ?) l'indiscutable influence qu'il a sur ses lecteurs — en un mot, le reproche qui, subrepticement, se glisse dans le compliment — complique singulièrement l'affaire. Ne mêle –t-il pas l'assurance grandiloquente d'un acte de filiation avec une mise en garde, implicite et sévère, d'une toujours possible indignité magistrale ?

La cohabitation d'une effusion et d'une circonspection constitue la seconde des équivoques. Elle maintient la phrase adressée à Adrien Sixte dans une suspension d'ambiguïté lourde de signification. D'un côté, Greslou ne marchande pas son attachement et sa parole est *promesse de disciple*. De l'autre, une réserve encore mal formulée est sous-jacente, et sa déclaration d'adhésion sonne aussi comme un *avertissement au maître*... Si l'élan et la retenue coexistent, paradoxalement, c'est pour suggérer que le cadet, mieux que l'aîné, connaît les règles implicites du bon fonctionnement du magistère. Il reste à montrer ce que l'équivocité du personnage traduit des intentions critiques du romancier. Le contenu à la fois brutal et indécis de l'affirmation discipulaire, son manque de contour sémantique, l'approximation des termes qui la composent, sont le signe d'une difficulté et l'indice d'une complexité. Le disciple peine à expliciter son propos parce que ce qu'il s'efforce de dire (son rapport à une œuvre et son lien à son auteur) touche l'essence même d'une dialectique de maîtrise *née et mort-née de la lecture du livre magistral*.

Nous voudrions préciser en quoi ce que le disciple essaie d'articuler à l'intention de son maître s'apparente à une épreuve personnelle, épreuve et confrontement pour lui, lecteur assidu, adolescent zélé mû par un engouement indicible, mais démuni des moyens d'expression nécessaires à son explicitation. Aussi, ce contradicteur péremptoire (et fragile) débite-t-il autre chose qu'un différend qui l'opposerait à son maître. Le déni énoncé par Greslou à l'encontre de son hôte engage les deux personnages vers un questionnement que toute dialectique de maître à disciple, (parce qu'elle réunit sur un même terrain intellectuel et pour une commune démarche cognitive, deux personnalités) pose inévitablement : le degré d'implication, de lucidité de chacun des deux acteurs engagés.

Dans cette optique, la dénégation de Greslou est un avertissement lancé à la conscience magistrale d'Adrien Sixte (ensommeillée en ce début de roman) et l'expression d'un présage annonçant la suite et la direction de l'aventure du magistère.

Ces deux aspects — mise en garde au maître et préfiguration de l'intrigue — supposent la présence d'un romancier attentif à intervenir sur les deux plans simultanés de la relation magistrale et de la fiction romanesque.

Un lycéen détenteur d'un savoir doctrinal qu'il partagerait avec ses condisciples, mais qui échapperait à la conscience d'un philosophe amnésique et inconséquent ? Un jeune homme sortant tout juste du lycée sachant plus et mieux que ne le peut son maître à penser ?... Plus sûrement, un disciple embarrassé d'une expérience rare (mais qui s'est effectuée à l'insu du maître) : la découverte d'un corpus de textes vécue comme le consentement bouleversant à la pensée d'un tiers. Fort de cela, le néophyte se considère relié (et même rallié) au philosophe, jusqu'à se sentir dépositaire d'un acquis, investi d'une mission spéciale auprès du maître. Robert Greslou, donc, témoigne pour lui et ses camarades d'une lacune qu'il impute au penseur, à ses yeux coupable de compter pour rien l'état d'enfièvrement dans lequel ses ouvrages les plongent. C'est comme si l'appropriation du livre habilitait le lecteur à présenter à l'auteur une supplique en retour, dont la teneur serait : « Vous, l'intellectuel que nous *rêverons* et que nous *rêvons* (paronymie peut-être instructive…), prenez enfin la mesure de votre pouvoir sur nous ! » Ici, la lecture discipulaire, choix d'un livre et élection d'un maître, outrepasse les limites communément admises aux actes de lecture « inoffensifs ». On est très loin, évidemment, du bouquinage accidentel ou du feuillage automatique, aussi éloigné de la lecture demi-oisive de pur divertissement que celle, demi-consentante, de la contrainte scolaire… Celle qu'incarne l'aéropage lycéen dont Robert Greslou est le vibrant interprète, est autrement plus décisive.

Elle est l'acte d'affiliation d'un lecteur envers un intellectuel, expérience intime et subjective au cours de laquelle l'anonyme et banal liseur se transforme en disciple autoproclamé et exigeant d'un maître élu… La méditation du livre opère ainsi (dans le plus grand des secrets), une double et silencieuse métamorphose des deux êtres qu'elle réunit. Par son entremise, s'effectue *l'impatronisation du maître* et *l'invention du disciple*, opérations de ralliement en miroir.

En d'autres termes, l'office du livre consiste à promouvoir son auteur et son lecteur au rang d'acteurs de la maîtrise. Bien sûr, arrive un moment où ces statuts imaginaires subissent l'épreuve de la réalité : c'est tout l'enjeu de la « rencontre » entre Robert Greslou et Adrien Sixte.

En signifiant son attachement à un système de pensée, le jeune lycéen déclare simultanément une filialité de personne à personne. Son assiduité aulivre lui vaut deux

appartenances ; en s'autoproclamant disciple, il escompte une double intégration aux spéculations et à la personne même du maître. Lecture vaut initiation. Adopter un livre, c'est se doter d'un maître. Or, un lien si intense et complexe confère au disciple une prérogative discipulaire inattendue. Ce lecteur qui admire la pensée magistrale en quelque manière se l'adjuge, dans la mesure où ce que l'on honore, on se l'accapare aussi… Cette démarche d'adoption et d'attribution du dit magistral (*approbation* valant ici *appropriation*) autorise le disciple à se regarder, de fait et de droit, partie contractante d'un pacte conclu avec le maître.

En tentant d'ouvrir les yeux du philosophe sur la responsabilité qui échoit à toute personnalité magistrale capable de susciter des émules autour de son œuvre et de sa personne, le jeune homme dit aussi son aspiration tout intime à être compté disciple d'une somité intellectuelle. Aussi, sa déclaration de filiation trouve-t-elle sa réciproque dans une demande de *mutualisation* du rapport magistral que le maître doit honorer afin que vive une dialectique de maîtrise pleinement commutatrice, c'est-à-dire assumée par les deux acteurs. On sait que le pacte repose sur une exigence cardinale : l'obligation morale faite au maître de comprendre toute l'étendue de l'action intellectuelle qu'il exerce sur les lecteurs dont il a capté (capturé !) l'esprit. Ce devoir imprescriptible auquel tout maître digne de ce nom ne saurait se soustraire comporte donc un aspect comminatoire.

C'est pourquoi l'espèce de *déontologie magistrale* que Paul Bourget assigne au maître par l'entremise du disciple rejoint une autre parole d'anticipation annonciatrice de l'intrigue romanesque. On découvre alors, un devoir singulier dévolu au disciple : celui par lequel le pourtant émule et cadet en vient à énoncer pour la gouverne de son aîné et guide (…) les vérités premières d'un *modus vivendi* relationnel, telles que leur observance mutuelle soit la clef d'un lien de maîtrise réussi. En position d'avertisseur du maître, Greslou déclare éprouver, ressentir (car il est incapable, nous l'avons vu, de s'en expliquer plus clairement) la part nécessaire qui revient au maître à penser dans la construction et la pérennisation du rapport du maître à disciple. La mise en garde adressée au maître repose sur une intuition du jeune lycéen qui lui fait percevoir confusément les dangers potentiels d'une fidélisation à la figure du maître qui serait sans retour ni répondant ; une inféodation à sens unique au fil de laquelle, sempiternellement, l'inclination du disciple se heurterait à la distanciation du maître. C'est pour contrevenir à un tel magistère insuffisant et insatisfaisant que Bourget, soucieux de démonstration, donne la parole à son jeune protagoniste, placé en position de *délégation auctoriale* évidente. Pourtant et malgré le renversement momentané des statuts (le disciple plus

avisé que son maître détient provisoirement le rôle de l'éducateur et du moraliste), et en dépit d'une appréhension intuitive juste, l'avertissement ne sera pas entendu. Mais de quel poids les paroles d'un écolier pèsent-elles ? A quelle surdité aussi, le philosophe Sixte n'a-t-il pas condamné sa vie d'ermite ? Le fait que la mise en garde confiée aux soins du moins crédible des deux personnages se solde par un échec est inscrit dans le projet auctorial : il faut ce vain essai de dissuasion pour que le drame s'accomplisse…

Moment crucial et moment manqué (Sixte ne répond goutte à l'objurgation de Greslou) où un intellectuel en formation s'efforce inutilement de « sensibiliser » un intellectuel de renom aux réalités et aux obligations de la transmission et de la diffusion des idées.

L'avis étant sans effet, la parole juvénile échappe à l'interlocution diégétique du roman. L'avertissement inutile sur le plan de la diégèse, trouve ailleurs son réel allocutaire : en la personne du *lecteur* du *Disciple*. Le personnage interlocuteur étant destitué, c'est au contemporain de Bourget qu'est annoncé le destin desormais croisé des protagonistes, dont le sort commun est effectivement ici scellé. Car l'exubérance de l'un et le silence de l'autre, la foi du disciple avide de passer à l'action et l'atonie du maître qui par son abstention semble l'agréer, rendent plausible la suite du roman et l'engrenage nécessaire du drame consécutif à une maîtrise fort mal… maîtrisée.

La vanité de l'admonition laisse présager une autonomisation dangereuse du jeune disciple. Pieds et poings livrés aux sirènes du philosophe mentor, abandonné aux excès d'une lecture solitaire et aux débordements d'une imagination incontrôlée, Robert Greslou n'a pas trouvé en Adrien Sixte un élément modérateur à son enthousiasme ; le voilà prêt et conditionné pour être l'apprenti-sorcier faraud et malfaisant des théories sixtiennes.

L'échec de la mise en garde fonctionne ainsi à deux niveaux, narratif et magistral. Il prélude à la suite du roman et à la détérioration de la maîtrise. La parole inutile entre dans la stratégie d'une séquence conçue comme une anticipation romanesque et un destitution idéologique. Aussi, les deux rencontres d'août 85 n'ont d'autre objectif que de déplorer (*a posteriori*) un dysfonctionnement grave au cœur de la relation de maîtrise. Parce qu'ils sont transcrits après coup et par l'un des deux personnages, sous la forme tronquée d'un dialogue remémoré et récompensé par bribes, les deux entretiens de l'été 85, au lieu de présenter les interlocuteurs en conversation, maître et disciple côte à côte, isole au contraire chaque protagoniste, puisque le souvenir fragmentaire qui subsiste de

ces échanges les restitue au *lecteur* du *Disciple* sous la forme d'une approche subjective, placée sous le régime d'une remémorisation déformante et partielle.

La parole du disciple, seule exhumée, et le silence du maître qui en découle, constituent les signes avant-coureurs d'une relation déséquilibrée, virtuellement dangereuse. Aussi, le passage et ses artifices narratifs s'organisent-ils pour suggérer une dénonciation de la maîtrise par une anticipation du roman. Dans cette perspective, l'échec de l'avertissement lancé par un disciple dont la parole échoue à construire un dialogue, équivaut à l'expression indirecte d'un présage : ce que Robert Greslou dit seul, face à un interlocuteur muet, pourrait bien valoir symbole d'une incommunicabilité foncière entre Greslou et Sixte, que la fiction s'emploiera d'ailleurs à thématiser ultérieurement.

Le *colloque de maîtrise* ainsi réduit à l'assortiment monodique de quelques citations du disciple est exemplaire d'une stratégie croisée constamment à l'œuvre dans le roman de Bourget. Celle-ci relève d'un travail qui se déploie dans les deux directions de la composition narrative et du didactisme auctorial.

4.2 La responsabilisation de l'intellectuel

C'est l'anamnèse d'une rencontre entre disciple et maître qui marque l'entrée dans le roman du thème de l'écrivain responsable.

Ce point appelle deux remarques. D'une part, l'épisode de la rencontre pose les préliminaires de l'intrigue, et l'espèce de malentendu qui s'y joue fonctionne comme moteur d'un drame en puissance ; ce faisant, c'est lui qui fixe le *terminus ad quo* de la chronique et le départ de la maîtrise ; il en souligne l'erreur initiale et en oriente l'évaluation dramatique jusqu'en ses conséquences dernières. D'autre part, le thème de la responsabilité qui s'installe à partir de l'épisode reçoit un traitement particulier : l'insuccès du disciple et la faillite d'un maître (passif aux exubérances de son futur imitateur) lui confèrent une dimension accusatrice. En illustrant la responsabilité de l'intellectuel à travers la séquence d'un « dialogue de sourds », le romancier prend implicitement le parti du jeune homme, et stigmatise l'adulte inapte à exercer ses devoirs magistraux. Commence ici la longue *dichotomie morale* (la victimisation du lycéen et l'inculpation du philosophe) qui servira de fil conducteur au roman et de ligne pédagogique au romancier. En décidant (très vite) des mérites et des torts des deux

personnages impliqués dans ce magistère discrédité, Bourget affiche une posititon d'autant plus engagée qu'en elle repose le programme didactique de son roman.

Les deux contacts de l'été 1885 produisent une impression de déséquilibre et d'inachèvement. Significativement, les dialogues qui s'y déroulent sont rapportés *a posteriori* et de façon partielle, à travers le souvenir qu'en a conservé Adrien Sixte, deux ans après les faits et qu'il réduit de surcroît en une seule séquence. Façon de "restituer" l'interlocution de manière approximative et disproportionnée qui explique en partie la présence transparente, abstraite du maître, en contraste avec celle d'un disciple surexposé et prolixe. Manière, croyons-nous, de suggérer le régime conversationnel qui fut celui des deux personnages et l'issue déceptive d'une conversation essentiellement monologuée, réductible au soliloque d'un disciple.

Ce défaut de symétrie si bien rendu par le procédé de la remémoration porte en lui deux chefs d'accusation: Robert Greslou a trop parlé et n'a fait que parler. Adrien Sixte n'a pas pu (ou n'a pas su ...) faire contrepoids au propos de feu de son jeune admirateur. Par excès de paroles du disciple et insuffisance de pondération du maître, l'échange a sans cesse erré loin d'un point qui pût en fixer l'assise. Au sens propre du mot, le dialogue n'a pas trouvé son juste milieu, et cette lacune signale une gravité : les deux hommes ne se sont entendus sur rien de substantiel. De l'un à l'autre, nulle mutuelle compréhension, aucun accord profond ne s'est réalisé. *Sricto sensu*, le maître et le disciple ne se sont pas "parlé".

De ce déséquilibre résulte une sensation d'incomplétude relationnelle et de pauvreté intellectuelle. Quel comble en effet que la longue monodie du disciple qu'accompagne le silence impénétrable d'un maître en désertion! Là où l'on attendait, sinon l'allure des "dialogues philosophiques" auxquels nous a habitués une autre littérature, didactique elle aussi[176], du moins les morceaux de choix d'une conversation magistrale, qui eût pu ressembler à l'échange fertile d'un généreux magistère... Ici, seul le disciple fut intarissable…

[176] On fait ici allusion à la postérité nombreuse et principalement philosophique du débat socratique qui associe la démarche conceptuelle à la propédeutique d'un dialogue entre maître et disciple. « Outre l'ensemble des paroles échangées dans une pièce de théâtre ou rapportées sous forme d'échange dans une œuvre narrative, le dialogue définit un genre spécifique, celui d'un ouvrage qui prend la forme d'une conversation. Il s'attache en général à l'exposé de thèses philosophiques morales et politiques, et prend souvent une allure didactique qui n'exclut pas les jeux de l'ironie ni l'habileté dialectique, précisément mise en évidence par l'artifice de l'interlocution » Jacques DEMOUGIN, *Grand dictionnaire des Lettres*, Larousse, 1985, T.I., p.445.

L'anomalie de cette "scène dialoguée", évidement, fait sens comme l'expression romancée d'une critique de l'auteur. La tirade du disciple dénonce l'isolement du personnage. Un jeune homme dicourt, débite et déclame en face d'un maître dont l'extrême circonspection dénonce un comportement coupable. Aux élans passionnés de son jeune visiteur (expression d'une adhésion qui brûle de passer aux actes), Adrien Sixte ne dit mot. Si les paroles de Greslou ont trouvé un écho favorable et approbateur dans la personne d'Adrien Sixte, elles n'ont suscité aucun réel échange de vues entre les deux hommes. Aussi, l'impénétrant philosophe a-t-il tenu des propos sans jamais trouver face à lui de véritable répondant. Un maître qui s'absente et qui s'abstient déserte gravement ses devoirs d'intellectuel et de guide. Le thème de l'écrivain « responsable » (capable de répondant) est donc deux fois exposé dans la scène : explicitement au travers des paroles et requêtes du disciple ; implicitement par l'attitude du maître.

Des paroles d'engagement ont été prononcées. A mi-chemin du credo intellectuel et de la confession intime, elles ont eu pour effet de manifester l'existence d'un lien de maîtrise, d'une intelligence jeune et ambitieuse à l'égard d'un intellectuel arrivé et adulé. Celui-ci, par un silence et une abstention rendus plausibles par l'artifice narratif (et le sous entendu critique) d'un dialogue à demi-restitué, n'a rien démenti, rien nuancé du pacte de maîtrise pourtant scellé sous ses yeux. Aussi, la responsabilité non tenue prend-elle les deux visages d'une défaillance qui est manque et manquement.

Des paroles importantes n'ont pas été entendues : un adolescent en quête d'un mentor n'a pas trouvé de guide.

La thèse de Bourget est donc sans appel : faute d'un interlocuteur d'envergure magistrale, le disciple est laissé à lui-même et ses chimères, dévoué à un système de pensée et idolâtre d'un penseur qui ne le « mérite » pas. Les deux rencontres avec l'auteur, effectivement n'ont rien ajouté ni retranché aux impressions de lecture déjà intériorisées par le jeune homme. Le contact avec le philosophe n'a fait que confirmer mais passivement, par défaut et fallacieusement) d'adhésion du disciple. Dès lors, la figure magistrale est désavouée par le romancier : *le faux maître Sixte n'est rien de plus que les livres qu'il écrit*…

Entrer en relation avec lui est superflu et vain. L'homme et l'œuvre se confondent si parfaitement que le livre peut fort bien se substituer à l'auteur. La dialectique de maîtrise n'a que faire de l'échange, de l'intersubjectivité de deux esprits en présence l'un de l'autre.Le système abstrait de pensée supplée parfaitement à la personne du maître et

tient lieu, seul et suffisant, de magistère. Mais peut-on alors encore parler de « dialectique de maîtrise » lorsque le livre est l'unique médiateur de l'autorité magistrale ?

En réunissant les deux protagonistes de la maîtrise derrière l'écran d'une remémoration qui exhibe le disciple et éclipse le maître, le romancier choisit enfin d'inscrire une *thèse* dans une *image* à valeur argumentative. La responsabilité de l'écrivain s'y trouve évoquée dans la réduction au microcosme d'un tête-à-tête. Les attitudes des interlocuteurs font système et dénoncent par l'exemple une même dissonance : elles se répondent parce que leur complémentarité permet de mettre en place un régime asymétrique de la parole ; elles accentuent l'enjeu démonstratif de l'épisode en lui conférant la portée d'un paradigme généralisable.

Le mode d'expression de Robert Greslou, prolixe et solitaire à la fois, le désigne au lecteur du *Disciple*, comme la voix émouvante d'une jeunesse conditionnée, inapte à démêler le caractère et la puissance des influences idéologiques qui pèsent sur elle, jusqu'à lui dicter ses comportements amoureux (l'épisode entre Robert Greslou et Charlotte suit les deux rencontres du disciple avec le maître. Robert Greslou y puise une confiance démultipliée, parce que *non démentie,* dans le protocole théorique institué par Adrien Sixte, et qu'il s'empressera, en zélateur aveugle, d'appliquer *in vivo* sur la personne de Mademoiselle Jussat-Randon).

La *passivité* d'Adrien Sixte le désigne comme le représentant discrédité d'une intelligentsia repliée sur elle-même, indifférente aux conséquences morales de son emprise intellectuelle… par Paul Bourget déssaisie de toute dignité éducative.

L'éloquence du disciple et le silence du maître construisent un face à face *critique* dont l'antithèse est double. En conjecturant une relation de maîtrise vouée à l'échec, elle dénonce dans le personnage de l'instigateur magistral la figure de l'intellectuel irresponsable. Au contraste total entre implication du disciple et désertion du maître, se superpose la trahison scandaleuse du clerc envers la société. Ainsi procède Bourget : par stratification à deux niveaux, thématique et romanesque, son roman se présente sous les deux facettes d'une fiction qui, parce qu'il se dédouble sans cesse, mène parallèlement une réflexion sur les devoirs éthiques des intellectuels de son époque. Cette réflexion prend elle-même l'allure et l'allant d'un magistère auctorial rival de ceux dont il stigmatise les insuffisances et la nocivité auprès de la jeunesse, complaisamment décrite dans une image de victimisation.

Le paradigme de l'intellectuel responsable est donc posé dans le cadre de la dialectique de maître à disciple. Ce raccourci présente l'intérêt d'accommoder le général au particulier : un thème large de portée idéologique et culturelle trouve une imagerie facile dans la description mélodramatique d'un modèle relationnel saturé de symboles et resserré dans les limites étroites du rapport de maîtrise.

A cette « miniaturisation » romanesque du thème magistral, ajoutons un mot sur la thèse auctoriale qui l'accompagne. Celle-ci se déploie sur deux axes polémiques : la disculpation de la jeunesse, bourgeoise, intellectualisée dont l'esprit est déformé par de « mauvais » maîtres ; la stigmatisation de ces derniers, intellectuels et adultes coupables de dévoyer une génération prétendue désaxée.

C'est ainsi que l'auteur du *Disciple*, aussi bien dans la thématisation du sujet qu'il s'approprie que dans la position personnelle qu'il revendique, use du même procédé d'osmose qui coalise une fiction de magistralité et une dépréciation contextuelle. Dans cette perspective didactique, le traitement de l'intellectuel responsable associe les quatre actants du maître, du disciple de l'auteur et du lecteur, par la conduite parallèle d'une histoire très imaginaire et d'un projet très positif… C'est à cet entrelacement que se reconnaît le roman-magistère.

« L'idée exprimée est une responsabilité acceptée » a dit Victor Hugo. Voilà compendieusement, ce qu'aurait pu énoncer Greslou à Sixte s'il avait connu l'axiome hugolien. La formule et son allure d'irréfutabilité sentencieuse lui eussent épargné les détours et les excès d'un lyrisme inutile. Au lieu de cela, le jeune homme qui s'exprime incarne la fragilité d'une génération jeune et passionnée, avide de recevoir et prêt à croire, mais peu habile à nommer ce qui l'habite, et moins encore à rendre objectivement justice aux intellectuels qui la forment ou la déforment au gré des théories du moment.

Vulnérabilité d'une génération orpheline qui cherche des maîtres et tuteurs à penser. Telle est l'image obsédante ressassée par Bourget et qui commande la thématique de la responsabilité du clerc : la hantise que ne prolifère l'*écrivain-vedette-irresponsable* ! C'est sur cet arrière-plan idéologique auquel s'adjoint une arrière pensée plus personnelle (mais difficilement avouée) que l'auteur du *Disciple* envisage sa mission d'écrivains-éducateur, avec autant de hautes exigences que de profondes inquiétudes, élan didactique et spleen d'époque mêlés…

La réponse de Bourget est enclose dans son roman de 1889, aventure éponyme et reflet contextuel. Aussi convient-il enfin de saisir l'appel à l'intellectuel responsable dans

le champ fictionnel de la dialectique de maîtrise et au sein du contexte idéologique de l'après-décadence.

Un lecteur surgit inopinément dans l'existence d'un auteur dont il a dévoré l'œuvre, et s'annonce tout de go son disciple. A l'écrivain interpellé de décliner ou d'endosser l'aura magistrale qui lui échoit. Car, tacitement, l'engagement premier appelle son symétrique : le disciple qui *se déclare* impose au maître de *se découvrir*. Or, le philosophe adulé, désiré maître, ne répond pas, ni dans un sens approbatif, ni dans un sens critique. Par cette forme d'évitement, il abandonne son interlocuteur au lyrisme d'un vain soliloque, et cette abstention lui permet d'échapper au « baptême magistral ».

Une telle attitude, objectivement défendable, Bourget la transforme en une culpabilité. Refuser d'être maître c'est pour un intellectuel influent, se dédouaner de ses responsabilités, méconnaître volontairement l'impact de sa pensée sur l'esprit de ses lecteurs, notamment sur les moins aguerris d'entre eux : la jeunesse des lycées[177] qui, plus qu'aucune autre catégorie de la société, a besoin d'être formée (la progéniture bourgeoise n'est-elle pas appelée à tenir les commandes à venir du pays ?).

La lecture critique de Bourget donne au silence d'Adrien Sixte a une visée didactique. L'imputation à charge qu'elle fait peser sur le personnage constitue un des éléments de la leçon auctoriale déployée au fil du roman. Un moment viendra d'ailleurs où, conformément à cette logique d'imputabilité, le *mauvais maître* par tous les autres personnages jugé solidaire et comptable de son fidèle et féal disciple, devra enfin assumer ses responsabilités, rendre des comptes à la justice de son pays, à la famille de son obligé, et à sa propre conscience…

La thématique de la responsabilité qui traverse ainsi tout le roman jusqu'au point culminant de l'épilogue (scène d'aveu et de résipiscence du mauvais maître) commence ici avec l'avènement du disciple répudié. Les deux épisodes situés aux extrêmités du roman n'en sont pas moins associés par une logique qui travaille à la destitution du lien de maîtrise. A ce moment là, la responsabilité, pourrait-on dire, ne trouve ni voix pour se dire ni oreille pour être perçue : le disciple l'exprime maladroitement et le maître s'y dérobe, en une scène liminaire et significative d'un échange de maîtrise dès son origine corrompu, où l'extériorisation de l'un et la surdité de l'autre installent déjà l'opacité relationnelle, la confusion des rôles et le malentendu identitaire.

[177] 50 000 lycéens garçons en 1890, selon les statistiques de l'enseignement public. *In L'enseignement et l'éducation en France*, Louis-Henri PARIAS, Paris, Nouvelle Librairie de France, [1981], p.472.

Un *quiproquo inaugural* sert ainsi d'ouverture à une relation de maîtrise prévisible et pernicieuse. D'une part, il accroît l'attraction que l'oeuvre du philosophe exerce sur le jeune homme, nourrissant le conditionnement du lecteur immature à la pensée du maître. Le mutisme magistral, en effet, est comme un blanc-seing offert au lycéen : affermi dans sa foi, Greslou achève de se persuader de l'excellent système de Sixte et s'exalte au projet d'en devenir le héros. D'autre part, le malentendu initial prépare une concaténation narrative qui développera la mise en œuvre du désir du disciple imitateur et continuateur : au château d'Aydat, en parfait sectateur de son maître, Robert reproduira (consciencieusement et en toute conscience…) sur la personne de Charlotte de Jussat-Randon, l'expérience psychologique si bien décrite par Adrien Sixte.

La responsabilité de l'intellectuel entre le roman au moment où la rencontre entre maître et disciple vire au fiasco. Au lieu de constituer les assises d'une dialectique de maîtrise commençante, elle thématise la faillite du rapport magistral et signe la dimension précaire et perverse d'un lien de maîtrise désavoué par le romancier. L'échec inaugural est autre chose qu'un simple préambule : un masquage idéologique par lequel le romancier-précepteur discrédite un lien magistral pour la gouverne expresse de son propre lecteur, double inversé du héros et sujet réel du pédagogue Bourget. Déplorer la dérive d'une jeunesse livrée aux sirènes de théories pernicieuses (plan romanesque), c'est dénoncer le pouvoir — l'audience et la notoriété — d'intellectuels inconséquents (plan idéologique). L'imaginaire du roman et son référent contextuel s'associent à un même projet auctorial, organique et dédoublé. Cette forme romanesque hybride et problématique entend réunir et confondre en un équilibre improbable les deux composantes d'un récit fictionnel et d'un propos référentiel.

Bourget s'instituant *bon maître* adopte une attitude ambivalente du romancier-maître à penser. D'une part il colonise le roman, capture son imaginaire pour le soumettre à des projets extralittéraires. Ce détournement générique réoriente les finalités de la fiction dans le sens d'une isntrumentalisation et d'une idéologisation. En subordonnant le récit a des nécessités non narratives, l'écrivain maquille le récit d'imagination en discours d'opinion. Ainsi campé au cœur d'un roman reconfiguré pour la défense d'une thèse, il peut exprimer une position idéologique sous la forme d'une illustration fictive. Ce double langage s'effectue en outre dans le *Disciple* par l'escamotage du romancier en mentor. Aussi bien, la coordonnée doctrinale et critique de l'auteur trouve-t-elle sa voix et sa crédibilité dans l'adoption d'une *posture* pédagogique. Cette métamorphose symbolique

rend plausible la thématique de la jeunesse, utilisée comme constituant du roman et « couverture » d'un point de vue de contestation. C'est, en l'espèce, en épousant le parti des manipulés que Bourget escompte dénoncer les corrupteurs. Sa sollicitude envers la jeunesse n'a d'égale que sa partialité à l'encontre des tenants de la modernité. La pose pédagogique du protecteur sert d'alibi au positionnement polémique de l'intellectuel. *Stratégie de romancier* en effet plus que de penseur avéré et conséquent qui, par le truquage d'une forme littéraire corrigée et l'opportunisme d'une identité auctoriale empruntée, use du *roman d'éducation* (et ses connotations d'altruisme, d'édification, de neutralité…) pour des fins partisanes et propagandistes.

Dans le « débat d'idées » qui l'oppose aux courants positivistes et modernistes, Bourget romancier traditionaliste s'institue défenseur de valeurs conservatrices, non seulement présentes dans la collectivité nationale mais encore en circulation dans le champ littéraire sous forme de topoï romanesques. C'est donc au nom d'un engagement *sociétal et littéraire* qu'il convient de situer l'engagement de l'écrivain, dont la contribution du *Disciple* en 1889, s'adresse aux lecteurs de son époque, et singulièrement à la jeunesse, public ultra-sensible dans la mesure où il cristallise les aspirations (et les appréhensions…) de la classe au pouvoir, manifestement intéressée à la socialisation « lisse » et « réussie » d'une génération missionnée à la pérénnisation de ses propres privilèges. Aussi ? Bourget et ses corélIgionnaires « socialisateurs » ont-ils beau jeu d'agiter à la face d'une bourgeoisie prudente et passéiste le spectre envahissant d'une modernité corruptrice aux cent visages. L'imagerie caricaturale d'une jeunesse menacée dans ses mœurs et son esprit, *parce qu'elle* nourrit une peur diffuse et irrationnelle des adultes et des autorités en place, ne peut que créditer l'entreprise du roman didactique dans son rôle de protecteur, d'avertisseur et de correcteur. Proses rassurantes et récits conformistes partent ainsi à l'assaut supposé d'un progressisme déclaré agressif et destructeur, pour une croisade mi-idéologique mi-littéraire, dont les armes de riposte en effet se limitent sur le plan sociétal à la moralisation appuyée d'un lectorat jeune, sur un plan littéraire au sur-emploi des lieux communs romanesques. Le romancier-mentor campe ainsi adroitement (mais ambigument) sur les deux figures du professeur intègre et du champion de la tradition. Leur valeur-ajoutée, cumulée, construit le piedestal magistral du haut duquel l'auteur du *Disciple* peut dénoncer une crise morale et l'analyser comme un conflit, un hiatus entre deux générations coexistantes mais cloisonnées, désigner des responsables et la faillite d'une éducation et d'une transmission, se déclarer enfin maître exemplaire par le cumul imaginaire des autorités du médiateur, du procureur et du

professeur. C'est dire si le paradigme de *l'écrivain-responsable* (et son repoussoir romanesque du *mauvais maître* renvoie aussi à la recherche d'une légitimation personnelle qui confèrerait au romancier (d'habitude cantonné au récit d'imagination) un champ de compétences cette fois élargi et, en somme, un surplus d'existence intellectuelle.

Si Bourget donc défend son juvénile et malheureux Greslou contre l'emprise involontaire d'un Sixte représentant attardé d'une survivance décadente (en sa version scientiste et techniciste), c'est qu'un tel sujet, traité sous l'angle juridictionnel et éthique, présentait pour l'écrivain de 1889 un intérêt de première importance. Un roman de mœurs comme *Le Disciple*, resserré entre les bornes manichéennes d'un argument moral et justicier — à disciple disculpé, maître disqualifié — s'inscrit en effet dans un moment où, en homme de lettres appliqué et apprécié d'un public mondain, Bourget voudrait jouer de surcroît le rôle souverainiste et magistral de l'éducateur et du sage. Le traitement narratif de la rencontre entre Robert et Sixte (mise en abyme et rétrospection diégétiques) entre dans ce cadre prémédité, dans la mesure où l'épisode qui fictionnalise l'échec d'un face à face magistro-discipulaire se lit surtout comme une démonstration à visée extradiégétique et à caractère très personnel.

Le caractère dupliqué (et finalement très oblique) du « roman à idées » bourgétien invite à situer le thème de l'*écrivain responsable* dans la perspective d'une légitimation auctoriale. L'appel à la responsabilité s'articule en effet sur les deux niveaux d'une préoccupation idéologique convertie en une sollicitude pédagogique et d'une promotion personnelle formulée comme une insatisfaction éthique. Il informe donc sur la position ambivalente d'un romancier impliqué dans son époque (dont l'immersion élargit la parole) et interlocuteur privilégié d'une jeunesse à éduquer (dont la carence morale appelle l'action didactique). Prenant appui sur la paradigme imaginaire du maître et du disciple, une telle hybridité d'intentions se réalise sur le plan littéraire dans un récit romanesque qui impose au lecteur d'un roman-magistère. Entièrement soumis au principe de la démonstration, le moindre épisode raconté y prend valeur de preuve et d'enseignement. Ces deux fonctions, probatoire et didactique, induisent à leur tour un type de réception particulier qui infléchit la lecture du roman en un *acte d'approbation* et en un *consentement d'édu*cation. C'est dans cette perspective convergente d'une prédétermination textuelle et d'une sur détermination de lecture que nous avons interprété l'épisode du contact manqué entre Sixte et Greslou.

LE DISCIPLE :

Le silence d'Adrien Sixte, son goût pour la solitude et son indifférence au monde m'ont rappelé un passage des Nouveaux Essais de psychologie contemporaine, où Bourget saisit Spinoza à sa table de travail en un tableau très noir, et qui caricature jusqu'à l'effroi l'activité toute égocentrique, cérébrale, finalement amorale et monstrueuse du philosophe de l'Ethique.

LE MAÎTRE :

Si vous nous le relisiez ?...

LE DISCIPLE *(lisant)* :

> Spinoza est assis, tout seul et chétif, au coin de son poêle, dans sa pauvre chambre. Combien d'après-midi a-t-il passés de la sorte, échafaudant les théorèmes de son *Ethique* ? Pour plus d'évidence, il adopte l'appareil de la géométrie. Propositions et démonstrations, définitions et axiomes, scolies et corollaires, il transcrit le tout en un latin lucide, et recopie son ouvrage avec sa main de poitrinaire aux ongles recourbés. Paisiblement et minutieusement, il essaie de démontrer que Dieu ne saurait être tout ensemble infini et personnel, puisque toute détermination est une négociation. Il constate que la liberté de nos résolutions est illusoire, que le Bien et le Mal sont des notions sans caractère positif, que la permanence du moi après la mort ne se concilie avec aucune des évidences reconnues… Des semblables prémisses enveloppent de redoutables conséquences dont le Moraliste s'épouvante. Qu'importent ces conséquences ? dit le Philosophe ; mon système est-il correctement construit, sur des bases solides et avec une logique impeccable ? Tout le problème est là pour lui, et non dans le caractère bienfaisant ou périlleux de ses théories[178].

LE MAÎTRE :

Oui. Trois ans seulement séparent Le Disciple des Nouveaux Essais, et la question de la responsabilité de l'écrivain est toujours liée à celles de la morale et du livre. Portrait de profane en lecteur et portrait d'écrivain au travail sont les deux hypotyposes par lesquelles Bourget, romancier ou critique, continue de cristalliser sa peur de l'intellectuel, du logicien et du penseur systématique. Souvenez-vous, d'ailleurs, comme un discours prépondérant des années 1890 aime à opposer au rationalisme un discours

[178] Paul BOURGET, *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine, op. cit*., « M. Alexandre DUMAS », p.9-10.

axiologique, selon un schéma dualiste alors bien reçu et où se heurtent la stérilité d'un relativisme dissolvant à la fécondité de l'éducation morale.

LE DISCIPLE :

Oui, nous en avons parlé… Le chapitre premier du roman emprunte le paradigme de la passion pour décrire la force destructrice d'un engouement doctrinal né de la lecture d'une œuvre. Robert est l'image victimaire, sacrificielle d'un esprit vierge et vulnérable emporté par un enthousiasme délirant. Il est le prisme par lequel le romancier modélise une force de corruption fatale à la vie de l'esprit, parce qu'elle assimile acte de lecture et acte de foi. Cependant, pourquoi une dialectique de maîtrise centrée sur le livre (son écriture et sa lecture) serait par nature pernicieuse ? Je ne saisis pas encore bien à qui (au positiviste ou au lycéen), ni à quoi (au contenu du livre ou à l'activité lisante) Bourget impute-t-il véritablement la faute…

LE MAÎTRE :

La quatrième de couverture de notre édition de travail fait d'Adrien Sixte le double fictionnel d'Hippolyte Taine, un des plus brillants successeurs de Comte. Or, en 1889, le fondateur de la sociologie est mort depuis trois décennies environ, et son émule âgé de soixante et un ans est au faîte de sa carrière, et notable est son influence sur ses contemporains. Si donc Sixte est sa figuration romancée et décriée, le projet bourgétien est en effet réductible à la critique de la pensée positiviste, et sa cible la personnalité contemporaine d'un de ses meilleurs représentants des années 90. Pourtant, ce comportement offensif paraît très discutable. Rappellez-vous l'allusion à Taine, page XVII de la dédicade « à un jeune homme » :

> Quand tu te souviens de 1830 et des luttes glorieuses du Romantisme, éprouves-tu la nostalgie de n'avoir pas, comme ceux d'Hermani, un grand drapeau littéraire à défendre ? Sens-tu, un Taine, un Leconte de Lisle, une émotion à penser que tu as là devant toi des dépositaires du génie de ta race ?

Quoi de plus clair que cet éloge intellectuel et cette reconnaissance respectueuse ? Loin de contester la valeur du philosophe comtiste, Bourget en reconnaît le haut prix et la donne même en exemple à la jeunesse ! (Vous retrouvez là d'ailleurs la posture magistrale habile à célébrer un devancier et à se positionner comme son meilleur propagandiste…). Par son attitude déférente, le romancier s'institue l'intermédiaire éclairé de son

prédécesseur, dont le devoir est de signaler aux plus jeunes les penseurs importants du moment. L'investiture du pédagogue passe ainsi par une démarche située entre une protestation d'appartenance (à une famille de pensée) et une revendication d'enseignement (pour un public-lectorat à former). Aussi, loin de constituer une figure-repoussoir, Taine sert bien plutôt de caution magistrale, elle-même recyclée en un objet de passation entre maître et disciple. A travers lui, le romancier cherche à délimiter le périmètre intellectuel au sein duquel il entend proférer son propre enseignement. L'allusion à Taine fonctionne donc comme un élément de légitimation qui construit un terrain magistral, lieu symbolique sur lequel une dialectique de maîtrise justifiée peut alors s'enraciner et s'exprimer, sur la base d'une référence rappelée et acclamée, comme modèle et miroir… originale mais spéculaire.

LE DISCIPLE :

Taine ne peut certes pas être simultanément le faire-valoir et le bouc-émissaire de Bourget… Du reste, deux ans avant que ne paraisse Le Disciple, il dédicaçait son roman André Cornélis au « cher maître ». J'ai retrouvé chez moi cet avant-texte, joliment encadré dans un hors-texte (d'après une aquarelle de Starace) et publié à la fin du XIX^e^ siècle par Arthème Fayard :

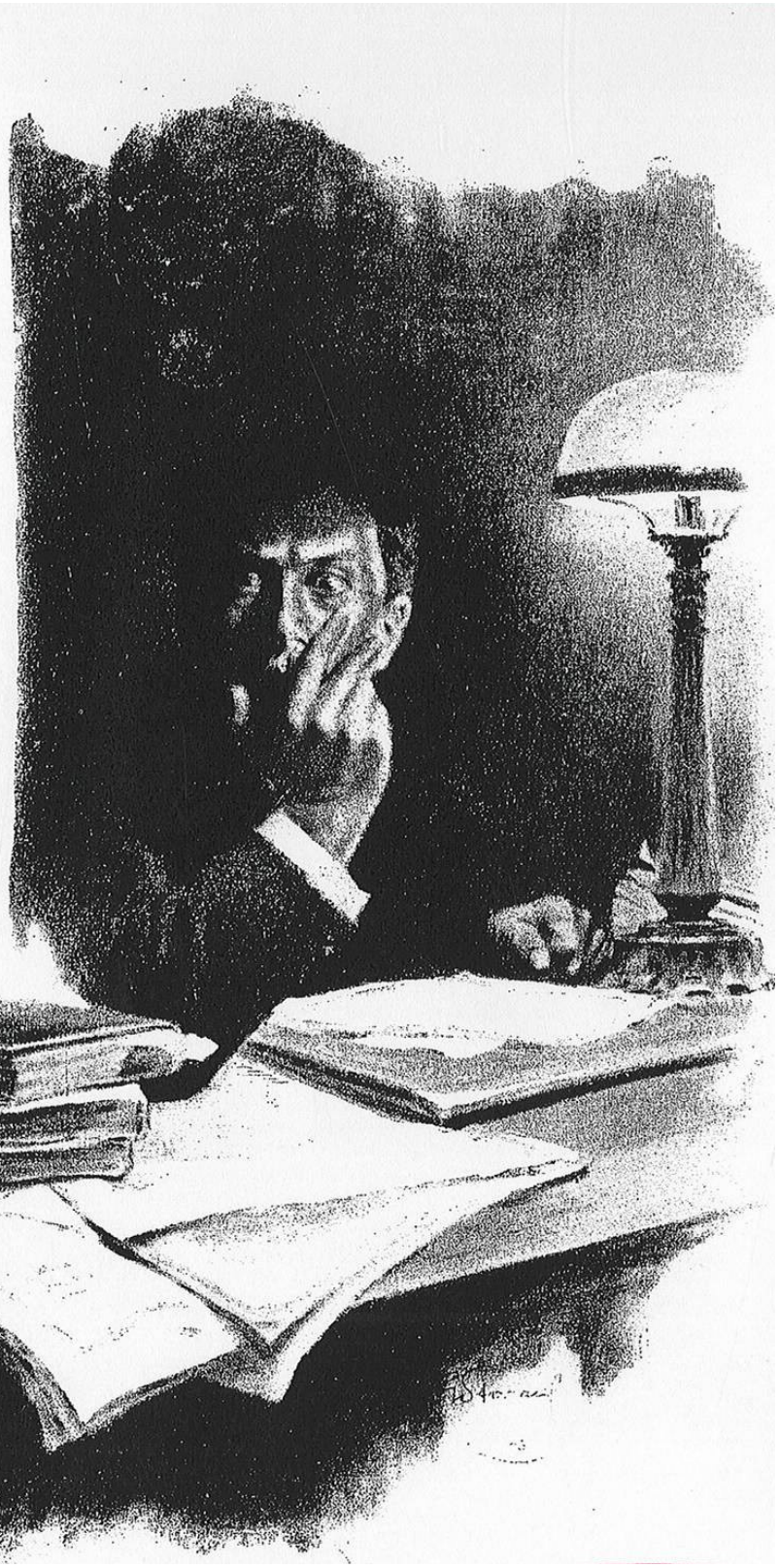
DÉDICACE

A Monsieur
HIPPOLYTE TAINE

« *L'ouvrage auquel on a le plus réfléchi doit être honoré par le nom de l'ami qu'on a le plus respecté...* » *Permettez-moi, mon cher Maître, d'emprunter cette phrase à la dédicace de votre livre* De l'Intelligence, *pour vous offrir celle de mes études qui, me semble-t-il, s'éloigne le moins de mon rêve d'art : — un roman d'analyse exécuté avec les données actuelles de la science de l'esprit. Certes, la différence est grande entre votre vaste traité de psychologie et cette simple planche d'anatomie morale, quelque conscience que j'aie mise à en graver le minutieux détail. Mais le sentiment de vénération qu'exprime votre dédicace à l'égard du noble et infortuné Franz Wœpke n'était pas supérieur à celui dont vous apporte aujourd'hui un faible témoignage votre fidèle,*

PAUL BOURGET.

Paris, 7 janvier 1887



LE MAÎTRE :

Pas mal, disciple !… Cependant, l'article que notre auteur consacre à Taine dans la première série de ses Essais (celle de 1883) me paraît plus décisif encore. Son introduction développe un memento (à consonance autobiographique) par lequel Bourget revit ses propres émotions d'étudiant et de disciple de… Taine lui-même. Le témoignage est intéressant : d'abord, il corrobore l'attachement respectueux à un « incorruptible écrivain », « sombre mais puissant esprit [qui] représente, avec une intensité singulière, la religion de la science propre à la seconde moitié du XIXe siècle français » ; ensuite, il épouse significativement une narration de magistralité marqueur de dette et signal d'hommage, préalables à une « critique » (au demeurant fine et mesurée) ; enfin, il donne vie à un tableau pédagogique qui fixe au-devant d'un décor significatif le portrait collectif d'un auditoire jeune et sensible, le souvenir d'un penseur probe et l'aura d'un maître séducteur.

> Je me souviens qu'au lendemain de la guerre, étudiants à peine échappés du collège, nous nous pressions avec un battement de cœur dans la vaste salle de l'Ecole des Beaux-Arts, où M. Taine enseignait pendant les quatre mois d'hiver. La fresque de Paul Delaroche développait sur le mur du fond ses personnages convenus, mais majestueux. Nous nous disions que la courtisane Maryse, qui fut l'amie de Gautier et de Baudelaire, avait posé au peintre sa Gloire distribuant des couronnes. Le maître parlait de sa voix monotone et qui timbrait d'un vague accent étranger les mots des petites phrases ; et même cette monotonie, ces gestes rares, cette physionomie absorbée, cette préoccupation de ne pas surajouter à l'éloquence réelle des documents l'éloquence factice de la mise en scène, — tous ces petits détails achevaient de nous séduire. Cet homme, si modeste qu'il semblait ne pas se douter de sa renommée européenne, et si simple qu'il semblait ne se soucier que de bien servir la vérité, devenait pour nous l'apôtre de la Foi Nouvelle. Celui-là du moins n'avait jamais sacrifié sur l'autel des doctrines officielles. Celui-là n'avait jamais menti. C'était bien sa pensée qu'il nous apportait dans ces petites phrases si courtes et si pleines, — sa pensée, profondément, invinciblement sincère…[179]

LE DISCIPLE :

Après pareil exorde, toute catilinaire en effet serait déplacée… Je remarque par ailleurs combien Paul Bourget aime à revisiter son passé sous des formes communautaristes et candides (le « nous » des disciples auquel il s'agrège si volontiers est aussi une caractéristique de la dédicace « A un jeune homme »), et combien il a mis de lui-même dans la personnalité hypersensible et manipulable de Robert…

LE MAÎTRE :

Vos conclusions ?

[179] Paul BOURGET, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1883, « M. Taine », p. 179-180.

LE DISCIPLE :

Si Adrien Sixte n'est pas tout à fait Taine, Robert Greslou est un peu Bourget..

LE MAÎTRE :

L'affaire est donc entendue. D'un côté, l'image de l'aréopage discipulaire envoûté par un mentor, captateur à son insu, est la métaphore d'une disculpation magistrale. Le maître influence (ici par la parole, là par le livre), mais cette puissance de mobilisation lui échappe totalement, non seulement au regard de ses conséquences qu'il ne sait pas prévoir, mais plus encore peut-être dans ses causes qui agissent malgré lui. L'exercice de la maîtrise s'apparente au jeu de colin-maillard : qu'il parle ou qu'il écrive et pourvu qu'il produise un effet, le maître ne sait pas et ne voit pas qui il touche…

LE DISCIPLE :

Responsable mais non coupable ?

LE MAÎTRE :

En quelque sorte… Ce dédouanement magistral mis à part, Le Disciple n'instruit pas le procès de la pensée issue du système positiviste. Cette tâche, eût-elle été entreprise, était très au-dessus de la force et des ambitions d'un romancier, d'abord attaché au roman de mœurs, au renouveau de la tradition[180] *et à la mise en œuvre fictionnalisée d'une psychologie démonstrative. Le roman de Bourget est avant tout un magistère qui doit donc se justifier par une opposition idéologique en mesure d'en expliquer l'expression : l'anti-contisme s'inscrit dans une tactique magistrale de légitimation. Son objectif n'est ni de caricaturer le mouvement ni moins encore, d'en saper les fondements conceptuels. Sa vocation est ailleurs, loin de la dispute entre experts mais très proche d'une inculcation morale : il s'agit pour le romancier de faire de la fiction une éducation…*

LE DISCIPLE :

… d'où le livre et la lecture des philosophes seraient bannis ?…

LE MAÎTRE :

…où l'intellectualisme et l'immoralisme seraient exclus ! Car voilà bien les tares et les infirmités responsables et coupables du drame

[180] Paul CROUZET, *Histoire illustrée de la littérature française*, Paris, Henri Didier, 1946, p.789.

bourgétien, et c'est dans cette perspective - généraliste et moraliste - que nous avons lu l'épisode du disciple répudié : ces premières pages du roman sont une métaphore (la mue incontrôlée d'un lycéén en disciple), une métamorphose (la miniature imagée et mélodramatique d'une génération dé-moralisée) et une métaphrase (le discours auctorial moraliste d'une disqualification et d'une requalification magistrales). Les trois aspects désignent, instrumentalisent et reviennent sans cesse sur le livre, effectivement. Mais il ne s'agit pas pour Bourget de jeter le texte du maître… Dans Le Disciple, le livre est sacralisé comme le symptôme d'un rationalisme forcené et répréhensible ; désacralisé, il vaut alors comme le signe positif d'un moralisme salvateur retrouvé. C'est à cette ultime conversion du livre — et sans le moindre désir d'apostasie livresque — que Bourget destine ses plus fidèles lecteurs…

TROISIEME SECTION

LA DIALECTIQUE DE MAITRISE DANS *L'ENNEMI DES LOIS*

IMPLICITES MAGISTRO-DISCIPULAIRES D'UN ROMAN ET D'UN AVERTISSEMENT DE PARODIE

Du *Disciple* à *L'Ennemi des lois*, trois facteurs de consonance confèrent aux œuvres en question des éléments de concordance qui permettent de les comprendre et de les entendre l'une par l'autre. Il y a d'abord un intervalle d'environ quatre ans qui, loin de faire rupture ou simplement suspension, constitue au contraire un laps de temps marqué par la continuité et la poursuite d'un objectif commun ; ensuite, une mise en question des finalités de l'écrit fictionnel qui s'attache à valoriser une identité nouvelle du romancier sur le principe et la posture magistrale ; enfin, une compétition entre deux littérateurs qui, dans l'ambiguïté d'une connivence *et* d'une surenchère, cherchent à donner forme par roman et paratexte interposés à des positions personnelles qui corrèlent, plus ou moins habilement, plus ou moins consciemment, une façade pédagogique et un arrière-fond idéologique. *Le Disciple* et *L'Ennemi des lois* sont ainsi les expressions d'une joute au cours desquelles deux romanciers négocient en vis-à-vis une image personnalisée et dupliquée d'eux-mêmes, en figures magistrales sœurs et adverses. Située dans la perspective d'un continuum, d'une émulation et d'une alternative par rapport à un devancier et modèle bourgétien, la maîtrise en œuvre dans *L'Ennemi des lois* se voit dès lors investie d'une valeur ajoutée qui constituera précisément le terme de notre problématique. Nous montrerons donc comment, avec Barrès, le didactisme d'un roman-magistère prend en charge une contestation dans le cadre d'une dialectique de maîtrise entendue comme une dispute magistrale. Avant de fouler ce que nous avons compris comme le théâtre d'une dérision, le terrain d'un challenge et le lieu d'un dépassement, il reste à formuler une brève mise au point sur trois aspects des maîtrises propres à *L'Ennemi des lois*. Le premier rappelle la divergence de vue entre Barrès et Bourget au sujet de la figure discipulaire du jeune homme véhiculée dans le roman contemporain. L'opposition prend corps en 1888 à l'occasion de l'affaire Champige, et elle cristallise dans une typologie de l'adolescent qui nourrit le portrait dédoublé du disciple, évoqué comme personnage fictif de roman et interlocuteur virtuel du romancier. Un second temps propose de rendre sa consistance magistrale et sa perspective didactique à un roman réputé abscons, ambivalent et éclaté, généralement pris pour une apologie indécise de l'anarchisme et compris comme une transition un peu vague entre les deux trilogies. Après avoir recentré la ligne didactique du roman sur son option parodique, un dernier point évoque l'enjeu (spéculaire donc autocritique) d'une fiction magistrale incarnée par André Maltère figure du mauvais maître, et l'implication (indirecte parce que polémique)

d'un propos d'avertissement conduit par un préfacier qui, sous couvert d'avertir son lectorat, rétorque et enseigne à son propre maître…

Chambige-Greslou : un anti-héros barrésien

Au mois de novembre 1888, Maurice Barrès s'exprime au sujet de l'affaire Chambige en deux articles qui paraissent dans « Le Figaro » et « La Presse ». Ce fait-divers retentissant, dont nous avons vu qu'il avait inspiré *Le Disciple*, commence en janvier de la même année à Constantine. Un jeune homme y tue sa maîtresse de dix ans plus âgée que lui, avant de retourner, sans succès, son arme contre lui.

> S'agissait-il d'un classique crime passionnel suivi d'un suicide simulé ou, comme le prétendait Henri Chambige lui-même, d'un double suicide ? Le procès de novembre 1888 révéla la personnalité romanesque de l'accusé, finalement condamné à sept ans de travaux forcés commués par le président de la République en sept en de réclusion. Libéré, chambige publiera, sous le pseudonyme de Marcel Lami, un ouvrage de souvenirs sur un autre épisode de sa vie (*La Débandade*) et collaborera à *La Revue blanche*. Il devait mourir en 1909[181].

Dans l'article intitulé « Chronique »[182], l'auteur de *L'Ennemi des Lois* conteste une peine qu'il considère comme une demi-mesure regrettable puisqu'elle fait du jeune homme soit un « assassin » trop légèrement sanctionné, soit un « malheureux » cruellement puni :

> Henri Chambige est condamné à sept ans de travaux forcés. Cette condamnation ne peut satisfaire personne. Ou Chambige était un assassin ; seule alors la peine capitale pouvait être appliquée à son crime, le plus épouvantable des crimes. Ou bien, c'est un malheureux jeune homme de vingt-deux ans, emporté par une passion inouïe ; […] c'est à cette dernière hypothèse que l'opinion publique s'arrête.

Dans un second article, « La sensibilité d'Henri Chambige », le propos se focalise sur la personnalité de l'inculpé : Barrès reconnaît en Chambige le représentant d'une jeunesse contemporaine dont le prototype est décrit par les romanciers du moment, mais qui, contrairement à ses doubles fictionnels, n'a pas « la force de se dédoubler » :

> Il faut aux jurés de Constantine un sens bien exquis des nuances de la sensibilité. Je me reconnais incapable de discuter une cause encore pendante aux assises. Mais cette culture intime de ses émotions, ce dédain des lois ordinaires de la vie, cette facile acceptation de la mort que nous rencontrons chez Henri Chambige, ce sont les traits principaux de l'âme contemporaine la plus neuve. […] Je voudrais montrerque si la haute littérature de ce temps a décrit et même a créé quelques-unes des façons de sentir qu'on trouve en Chambige, du moins elle les complète d'indications essentielles, tout à fait propres à éviter des accidents aussi déplorables que ces amours tragiques de Constantine. Henri Chambige s'est écarté sur un point très grave de la conception de la vie que nous présentent les grands esprits de sa race. Merveilleusement doué pour sentir, très ardent à saisir des émotions nouvelles, très clairvoyant pour observer ses frissons, il n'a pas, ce me semble, la force de se dédoubler.

[181] Maurice BARRES, *Journal de ma vie extérieure*, Broche et Roussel (éd.), Paris, Julliard, 1994, note p.158.
[182] *Ibid.*, art. paru dans « La Presse » (14 novembre 1888), p.156-158.

Suit, quelques alinea plus loin, le portrait « corrigé » de Chambige en *personnage barrésien*…

> Je me plais à imaginer un Henri Chambige mieux averti, se conformant exactement à l'enseignement de ses maîtres : Comme l'accusé de Constantine, ce Chambige amélioré se cultive soi-même ; il cherche de toutes parts des émotions pour embellir son rêve ; il n'a souci que d'être ardent et clairvoyant. Sa grande préoccupation est d'éviter ces deux écueils de l'analyste sentimental : la stérilité et l'emballement[183].

Barrès donc commente l'actualité, suit le déroulement du procès, en discute le verdict et, parallèlement (en imagination…), s'approprie Chambige dont il fait la créature, intéressante mais inachevée, de son propre rêve de romancier ! En incorporant ainsi le jeune homme à l'univers des personnages (et au système de pensée) qui est le sien, il le dérobe non seulement à l'actualité judiciaire (larcin véniel) mais à ses pairs romanciers qui l'ont en quelque sorte *moins bien enfanté* qu'il ne l'aurait fait, lui… En stigmatisant l'erreur de la justice et les insuffisances de l'accusé, Barrès taquine la position de Bourget qui en effet suit celle de l'opinion publique, et il désavoue le portrait de Henri Chambige en Robert Greslou…

Nous avons compris *L'Ennemi des Lois* comme un roman-magistère inspiré par l'opposition de son auteur à Paul Bourget et qui, pour « instruire » son rival, use de l'arme qui avait tant fait défaut à Greslou-Chambige : l'aptitude au *dédoublement*, rendue possible par la parodie mise en œuvre dans une diégèse ironique et un paratexte à double lecture. *Le Disciple* et *L'Ennemi des Lois* entretiennent ainsi des relations de contiguïtés et des motifs d'antagonismes que leurs magistères respectifs et responsifs dissimulent sous l'*alibi pédagogique* d'un discours à la jeunesse et le *prétexte éthique* de deux romanciers de la responsabilité. Aussi, la *posture* magistrale du littérateur-pédagogue vis-à-vis de son lecteur-disciple et le *paradigme* de la magistralité (celle qui s'incarne dans les personnages du maître et de disciple) se mutualisent-elles pour une stratégie personnelle de promotion, de défense et de conquête. Dans cette logique qui mobilise une *contextualité* (un affrontement d'auteurs) et une *intertextualité* (un dialogue entre textes)*, la* parodie de Barrès est la réplique au sérieux de Bourget. Les deux auteurs se mesurent, non comme deux champions qui se combattraient à distance mais tels deux adversaires réunis pour une lice à huis-clos : leur commun territoire est celui de la dialectique du maître et du disciple qu'ils choisissent de fictionnaliser dans un roman et une interlocution paratextuelle. La riposte de Barrès, qui écrit quatre ans après Bourget,

[183] *Ibid.*, art. paru dans « Le Figaro » (11 novembre 1888), p. 152-155.

dédouble donc un système dialectique déjà complexe, dont les deux chapitres qui suivent se proposent de comprendre le mécanisme et de formuler les enjeux.

Au milieu du guet… un apologue anarchiste ?

Dans son *Maurice Barrès*[184], Victor Giraud consacre un paragraphe (pas un de plus) à l'évocation de *L'Ennemi des Lois*, dont il cherche à préciser la situation intercalaire par rapport aux deux grandes trilogies du *Culte du moi* et du *Roman de l'énergie nationale*. Ce petit livre « délicieux » (selon Lemaître dans « Le figaro » du 22 novembre 1892) est un inclassable qui n'intéresse guère les spécialistes et ne retient pas longtemps la plume des biographes. Giraud le considère comme une coordonnée-charnière inscrite sur une longue trajectoire morale qui va de *L'Homme libre* à *L'Appel au soldat*. Dans cette perspective, résolument chronologique, *L'Ennemi des Lois* marquerait la transition « du romantisme le plus exalté et le plus nuageux » à « la tradition classique » et l'infléchissement de l'individualisme égocentrique vers un « nationalisme sans étroitesse et qui sait être juste et libéral même à l'égard de ses ennemis, mais qui n'en est pas moins un nationalisme résolu » [185]. Œuvre de jeunesse et roman d'une maturité encore en chemin, *L'Ennemi des Lois* ne vaudrait que par son statut d'intermédiaire – voire d'intermède… – entre deux ensembles romanesques qui, par leur envergure et leur cohésion, l'encadrent et l'écrasent… Pourtant, Victor Giraud prend le temps d'ajouter que le livre relève d'une inspiration à la fois *romanesque et didactique*, et c'est cette double dimension, fictionnelle et magistrale, qu'il nous faut à notre tour préciser. En effet, l'hypothèse du roman en dialogue avec celui d'un pair, et dont la stratégie de confrontation opère par la parodie, appelle la nécessité d'en clarifier le magistère.

En Barrès, l'esthète égotiste succède à l'écrivain nationaliste, et l'écriture décadente du premier, subtile et raffinée, fait peu à peu place au discours didactique du second, habité par le devoir de responsabilité et la préoccupation de lester l'œuvre de fiction d'un contrepoids idéologique et moral. Ce schéma n'est pas celui d'une opposition duelle, mais le parcours d'une lente évolution dont Jean-Michel Wittmann[186] retrouve les

[184] Victor GIRAUD, *Maurice Barrès*, Paris, Hachette, « Les Maîtres de l'Heure » (Essais d'histoire morale contemporaine), 1922.
[185] *Ibid.*, p.156.
[186] Jean-Michel WITTMANN, *Barrès romancier. Une nosographie de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000.

étapes à travers les diverses facettes d'un imaginaire mobile et ambigu qui oscille entre les deux états de la dégradation et de la régénération, de l'anémie et de l'énergie, de la débilité, physique et morale à la force reconquise et maîtrisée. Chaque roman, précise le critique, « explore la possibilité de passer de l'un à l'autre »[187], et c'est sous cet angle que l'on se demandera si la sympathie pour l'anarchisme que *L'Ennemi des lois* affiche ne constitue pas une forme de conversion. Pour autant que « la destinée des personnages barrésiens [réside dans] la nécessité angoissante de subir une métamorphose qui soit une apothéose et non une décomposition »[188], l'adhésion aux thèses anarchistes et aux actions violentes qu'elles justifient réalise-t-elle l'expérience humaine d'un accomplissement, et si oui, l'anarchisme est-il l'objet d'un magistère ? La correspondance entre Barrès et Maurras produit un témoignage (contemporain de *L'Ennemi des lois*) de nature à poser définitivement la place de l'anarchisme dans le roman et l'enjeu pédagogique que son auteur souhaitait lui donner :

> J'ai parfaitement compris d'après ce que je sais de votre ensemble d'idées par où nous divergeons au sujet de *L'Ennemi des Lois*. Ce qu'il faut ajouter, c'est que ce livre-là est un point de départ ; sa thèse sera fortifiée et développée dans la suite. C'est à cela que je pense. J'aurai à mieux pousser ma pensée et à marquer profondément que je n'ai rien à voir avec les frivoles de l'anarchie à la mode, car enfin je suis un philosophe, si je suis quelque chose, et non un caniche qui court au bruit comme les « anarchistes » des petites revues. […] Dans *L'Ennemi des Lois*, j'ai prétendu poser simplement ceci : nous sommes à un instant où nous n'admettons plus qu'on fasse marcher qui que ce soit par la contrainte. Voilà. Et le volume s'arrête à l'entrée d'un phalanstère. Comment cette société sans contrainte serait-elle possible ? C'est la suite à écrire. Et je m'occupe dès maintenant de l'organisation d'une publication de doctrine intitulée *L'Ennemi des Lois et le Contrat social*.[189]

L'Ennemi des Lois n'est pas une apologie de l'anarchisme, et s'il contient un enseignement, ce n'est pas celui de son prosélytisme[190].

Les maîtres détrônés

Roman du dédoublement, *L'Ennemi des lois* distribue les polarités magistrales qui le composent selon un dispositif de réitération et de résonance qui, dans l'économie du roman, organise également des instances de maîtrise. Comme pour *Le disciple*, les deux

[187] *Ibid.*, p.20.
[188] *Ibid.*, p.24.
[189] Maurice BARRES, Charles MAURRAS, *La République ou le roi*. Correspondance inédite (1888-1923), Introduction et notes de Guy Dupré, Paris, Plon, 1970, première section (1888-1897), lettre numéro 65 (Sienne, 9 avril 1894), p.76-77.
[190] Aussi, Georges Pellissier affirmant que « *L'Ennemi des Lois*, qui est une glorification de l'anarchie, se compose de deux éléments, l'un à peu près sérieux, l'autre humoristique. Et ce qu'il a de sérieux est parfois joli, mais ce qu'il a d'humoristique est entortillé et laborieux » se trompe-t-il doublement, en imputant à l'ouvrage de Barrès une écriture décadente et une intention partisane. *In Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, sous la dir. de PETIT DE JULLEVILLE, Paris, Armand Colin, 1900, tome VIII, chap. IV « le roman », section V *psychologues et moralistes,* par Georges Pellissier, p. 238-239.

modalités (romanesque et paratextuelle) établissent la combinaison (le reflet) d'une dialectique de maître à disciple qui se partage les territoires contigus et perméables du récit fictionnel et du discours auctorial. Ce montage se complexifie avec *L'Ennemi des lois* d'une composante remarquable : la maîtrise agissante en diègèse advient par l'incarnation d'un personnage à maints égards double — ou alter ego — du romancier (ce qu'Adrien Sixte *n'était pas* pour Paul Bourget). C'est qu'en effet, la spécularité généralisée qui découle de l'option parodique travaille aussi l'établissement récursif des maîtrises dans son aspect mimétique. Comment donc la dialectique magistrale s'enrichit-elle de la spécularité parodique, et comment les deux mécanismes de répétition et d'imitation s'ajustent-ils ? André Maltère constitue la réponse romanesque à ce questionnement, et les facettes du personnage, pour multiples qu'elles soient, se réunissent dans le portrait sociologique, autobiographique et intertextuel d'un *mauvais maître* : André est le croquis d'un contemporain et l'image de Barrès en adolescent vulnérable. Figure et personnage, il est miroir de son temps et miroir du romancier :

> Avant d'être personnage, le héros barrésien est figure : projection, dans la fiction, d'un type humain jugé fondamental dans le paysage socio-psychologique du temps.[191]
> La période ouverte par l'échec électoral se caractérise d'emblée chez Barrès par la volonté de méditer sur sa première expérience de la vie publique. Se fait jour la fragilité foncière de l'homme de trente ans, grisé par les succès littéraires et politiques, et qui découvre avec stupeur, derrière la carapace apparente, une vulnérabilité d'adolescent arrivé trop vite.[192]

Enfin, le protagoniste est frère d'André Walter, et tous deux incarnent les valeurs de la sensibilité, trop souvent étouffée par l'errance et la vacuité du dilettantisme, ou la sécheresse d'une vie intellectuelle assortie d'un refus du corps et de la nature :

> André Maltère, l'homme qui refuse les lois, justifie ce refus en affirmant le primat de la sensibilité. Il n'est donc pas question pour lui d'accepter aucune loi, sinon celle de la nature, seule légitime aux yeux de l'individu soucieux d'accéder à la plénitude de son propre moi. Seule est acceptable une loi dictée non par la raison mais par la sensibilité.[193]

Tour à tour variation sur le thème de la jeunesse fin de siècle, écho d'un dialogue entre deux romanciers et variante autoficitionnelle du littérateur, André Maltère cristallise un être à la recherche de lui-même qui partage les incertitudes, connaît les impasses et expérimente les leurres d'une époque, d'un imaginaire et d'un romancier.

---

[191] Jean-Michel WITTMANN, *Les Déracinés de Barrès*, Paris, Honoré Champion, « textes de littérature moderne et contemporaine », n°73, 2004, p.7.
[192] *Ibid*., p.8.
[193] Jean-Michel WITTMANN, *Barrès romancier. Une nosographie de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000, p.42. Voir aussi « Quand Barrès fait réponse à Gide : *L'Ennemi des lois* et le personnage d'André Maltère », *in Bulletin des amis d'André Gide* n°124, XXXII[ème] année, vol.VII, octobre 1999.

L'épisode du roman que nous avons retenu le présente comme un homme accompli sous les traits ironiques de l'intellectuel pédant et du professeur immature. Car la sensibilité que Barrès a déposé en lui au début de *L'Ennemi des lois* est encore sous le boisseau, cachée, atrophiée au cœur d'un personnage que son intellectualisme et sa suffisance prédisposent à nier ou méconnaître. C'est par la rencontre ultérieure avec la sensuelle et voluptueuse Marina[194], initiatrice d'André aux vérités de la nature et de la transcendance, que le personnage transitoire et désavoué du maître pourra enfin se faire disciple de cette « suprême tutelle » dont parle l'épilogue de *Sous l'œil des Barbares*, par laquelle lui sera choisi « le sentier où s'accomplit [sa véritable] destinée ». Nous dirons donc comment se construit une figuration magistrale conçue comme reflet sociologique, miroir littéraire et remise en cause sérieuse et joueuse d'un écrivain. A cet égard, nous dirons les enjeux critiques de la *proscription magistrale* (l'exil carcéral de Maltère nourrit l'aura hyperbolique du mentor outragé *et* respecté, et la prison et l'ostracisme ne sont pas le tombeau réel mais bien l'impatronisation imaginaire du maître à penser), les

[194] « Marina porte en elle la promesse d'un dépassement et même d'une transcendance, elle n'est un corps que pour mieux se réaliser et réaliser son amant comme esprit. Chair désirable et âme soucieuse de s'élever, elle permet à André Maltère de prendre conscience du lien même qui unit la sensualité et la spiritualité ». Jean-Michel WITTMANN, *op.cit*., p.89.

significations du *dilettantisme magistral*[195] et le contenu didactique du *pédantisme magistral* (indissociable d'une relation de maîtrise théâtralisée).

En parallèle à cette maîtrise diégétique qui, dans une face à face magistro-discipulaire parodique, impose à André Maltère un rôle de contre-emploi magistral, le roman organise en son paratexte la destitution d'un maître aîné de Barrès : Paul Bourget. Là encore mais sur un plan extradiégétique, le romancier subvertit non plus la narration dont il fait une dramaturgie comique, mais l'usage habituel des textes d'escorte (préface

[195] Le personnage d'André que la paronymie des patronymes *Walter/Maltère* affilie à Gide et Barrès appartient également à l'auteur du *Disciple* et des *Essais de psychologie contemporaine*, parce qu'il incarne un dilettantisme inlassablement dénoncé par Bourget, dans ses romans aussi bien qu'en ses pages de critiques littéraires. André Maltère constitue donc un exemple significatif de la « mise en réseau » d'éléments imaginaires communs qui opère entre les trois auteurs de notre corpus. Les phénomènes d'appropriation, les mises en perspective et les parallélismes induits par cette pratique de l'échange définissent les contours d'une famille de pensée. L'un des points névralgiques de cette constellation se concentre sur le dilettantisme, pierre de touche de la pensée post-décadente. En vertu de son origine italienne (le mot apparaît pour la première fois en Français sous la plume de Charles de Brosses dans ses *Lettres d'Italie*), le dilettant désigne l'amateur de musique, le mélomane passionné puis, par extension, l'amateur d'art et de littérature. En cette acceptation fidèle au sens italien originel, le terme *dilettante* n'est indexé d'aucune nuance de péjoration. Jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle d'ailleurs, Balzac et Nerval continuent de l'employer en toute bonne part comme équivalent lexical du connaisseur éclairé ; des nuances qui attribuent le raffinement, la délicatesse de goût et une finesse de la perception sont régulièrement associées au dilettante, personnage de l'esthète cultivé et éduqué. C'est aux alentours de 1850 que le mot commence à s'assombrir d'une coloration négative, qu'à de rares exceptions près il conservera jusqu'à nos jours. Le dilettante qui jadis annonçait la haute culture et la liberté et d'y consacrer pleinement – en somme, un vestige de l'*otium* aristocratique… – finit par essuyer des reproches de plus en plus vifs. Au dilettante manquent maintenant l'énergie de l'effort et le sens du travail. On déplore bientôt la fantaisie et le caprice de celui qui semble incapable de se fixer de fermes résolutions. La facile et vaine curiosité qui le mène le dépossède en même temps de l'amour de l'ordre, et le déshabitue de l'exercice de la volonté. Le dilettante « n'en fait qu'à sa tête ». Sa sensibilité est son seul maître. Son refus de la contrainte en fait un être superficiel, inconstant. Il goûte, déguste et savoure : cet ami du plaisir immédiat est un versatile et un sensuel, fût-ce des choses de l'intelligence. A la poursuite d'idées ou de sensations sans cesse renouvelées, jamais il ne s'engage en profondeur. Chez lui, toute activité dégénère en passe-temps. Le dilettante est un amateur. Ainsi, la seconde moitié du XIXe siècle est fatale au mot qui a désormais perdu la noblesse de ses origines. La forme éphémère *dilettantiste* (attestée chez Baudelaire dans ses Paradis artificiels) et le syntagme adverbial *en dilettante* achèvent de jeter sur lui le plus noir de tous les discrédits. C'est au milieu du XXe siècle que la philosophie morale s'en empare. Dans son *Traité du caractère* qu'il publie en 1946, Emmanuel Mounier le définit sur le plan doublement affectif et social : « Le dilettantisme est la systématisation d'une avidité de vie, incapable de fixation et pauvre de générosité. » Selon le fondateur de la revue *Esprit*, et promoteur du personnalisme (essai de synthèse entre christianisme et socialisme), la personnalité du dilettante n'est autre que le produit caricatural — « l'enfant déformé » — du capitalisme et de l'individualisme bourgeois, dont il exacerbe le goût effréné pour les spéculations de l'esprit et l'inaptitude l'action. Malgré sa postériorité évidente, cette définition moderne de la notion entretient pourtant avec les mentalités de la décadence des liens étroits. En Maltère déjà, Maurice Barrès récuse l'abus des lectures offertes à une jeunesse aisée et disposée aux études, de même qu'il stigmatise l'épicurisme intellectuel de son personnage, collectionneur-entomologiste qui, rappelons-le, passe en revue — spectateur passif de la société d'hier et d'aujourd'hui — plusieurs systèmes politiques, sans vouloir ni pouvoir en privilégier aucun… En outre, Mounier rappelle que, à quelque époque que ce soit, *l'accusation* de dilettantisme vaut profession de foi morale et protestation politique. A travers elle en effet, Barrès s'exprime sur les mœurs de son temps et se positionne sur le terrain de l'idéologie. Aussi bien, le personnage du dilettante fonctionne-t-il comme figure-repoussoir qui, symboliquement, concentre et condense les éléments d'une critique sociale et éthique. En deux cents ans (1740 – 1950), le mot *dilettante* n'a cessé de s'alourdir de connotations dépréciatives. Lorsque Barrès et ses contemporains en font usage, le terme a déjà pris la contre-valeur sémantique d'une admonition. En contexte post-décadent, son usage se colore immanquablement des nuances relatives à la sensibilité de l'époque. Appliqué au personnage de

et postface) qu'il transforme en un *dialogue critique* entre lui et l'un de ses prédécesseurs et pairs. Sous cet angle, l'exhortation à la jeunesse doit être lue à la lumière de la notre-clausule qui prolonge le roman et qui, nommément, s'adresse à un Bourget contesté, démis de sa fonction magistrale par Barrès son cadet… Avec *L'Ennemi des lois* (analysé dans une perspective magistrale intertextuelle), le topos de la jeunesse miroir de l'auteur et enseignement du lecteur (comme dans *Les Déracinés*[196]) s'enrichit d'une dimension collatérale : assimilé à la génération des littérateurs jeunes dont Barrès est le représentant, il en potentialise l'esprit d'indépendance et la revendication d'autonomie. Ainsi, la « note sur le mot goethien de la page 271 », qui ajoute au roman une espèce d'*addenda* contestataire et rectificatif, invite à lire l'ensemble du paratexte sous le signe d'un *litige magistral*.

L'Ennemi des lois entrelace donc deux maîtrises, diégétique et paratextuelle, par la parodie et le théâtre. Le roman-magistère recompose ainsi l'univers et l'architecture du roman d'apprentissage en une vaste forme dialoguée où la parole magistrale — celle du personnage-maître et celle de l'écrivain-mentor — se déploie à destination d'un protagoniste vis-à-vis et d'un lecteur-modèle pourvus des caractéristiques symboliques du disciple. Sous la plume de Barrès donc, un roman soumis au traitemenht perturbateur d'une double réécriture réforme la matière romanesque et recycle le projet didactique dans le sens d'une déconstruction, d'une subversion et d'une réappropriation. La dualité, de mise dans le roman-magistère qui campe sa dialectique de maîtrise sur les plans croisés d'une fiction et d'une adresse, enrichit donc ici le système de redondance énonciative et de spécularité identitaire qui le typifie. En effet, le régime parodique et théâtral multiplie les potentialités du dialogue magistro-discipulaire qui s'installe en abyme et se noue en périphérie du roman les potentialités : l'écriture du double langage et

L'Ennemi des lois, il renvoie au portrait du jeune homme fin de siècle dont il résume les défaites essentielles : la superficialité, la vanité et la fragilité. Le dilettantisme dont souffre Maltère (au début du roman) permet à son créateur d'emmagasiner sur son personnage un certain nombre de déficiences, de travers et de manques qui donnent lieu à des paroles et des attitudes typées que la fiction barrésienne se charge de mettre sur scène et sur le mode d'une destitution ironique.

[196] « Le fait que l'œuvre à venir [*Les Déracinés*] soit centrée sur la jeunesse provient de deux nécessités : l'une, intérieure, consiste pour l'homme de trente ans à faire le point sur son entrée dans la vie et à en dégager des lignes de sens sinon modélisables, du moins susceptibles de fournir à tout jeune homme une grille de lecture de sa propre vie. De ce point de vue, Barrès n'a pas changé depuis la trilogie égotiste : le livre est conçu pour un lectorat jeune, miroir tendu en vue d'une auto-analyse. Le roman n'est pas seulement le témoignage, il se veut une explication du présent à travers une archéologie du passé proche, à l'usage de ceux qui le vivent. La seconde nécessité est plus politique : il s'agit d'en appeler à la prise de conscience de la jeunesse sur la responsabilité qui est la sienne face à un délitement de la vie publique. » Jean-Michel WITTMANN et Emmanuel GODO (éd.), *Les Déracinés*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 10.

de l'enchâssement scénique donne aux instances de magistralité un surplus d'ambiguïté et le supplément d'un commentaire d'escorte, tous deux ludiques et critiques. La parodie alimente un discours extradiégétique de la feinte, du non-dit et du simulacre, tandis que la théâtralité du dialogue de roman enferme les personnages dans l'aire de jeu d'un huis-clos d'expérimentation magistrale abondamment commenté par un romancier sarcastique et satirique. *L'Ennemi des lois* est, de fait, le roman-magistère d'un maître ironiste, et sa fiction prend bien des libertés joueuses et subtiles avec les principes qui régissent le roman à thèse et les conventions qui sous-tendent la visée du didactisme. Aussi les deux chapitres suivants s'efforcent-ils de mettre en lumière le singulier paradoxe d'un propos romanesque et paratextuel qui révoque en doute l'univocité de la parole et destitue le sérieux de l'attitude magistrale. La mise en avant d'un discours préfaciel ambivalent et la dramaturgie comique d'une contre-performance magistrale sont les moments de l'écriture barrésienne sur lesquels nous nous attarderons ; une même propension ludique et une égale vocation critique les constituent en deux volets d'un dyptique qui se donne pour mission de jeter le discrédit sur l'intangibilité de la forme du roman, et pour le plaisir de mettre à nu la facticité du paraître magistral.

Un roman du *jeu* et de la *gageure* continue-t-il d'être un roman d'*apprentissage*, d'éducation littéraire et d'affinement de la pensée ?... Nous croyons à l'efficience magistrale du travestissement et à la vertu didactique de la parodie. Mais alors, quelle *leçon* peut donc advenir de la subversion et la dérision ? Le paradigme du livre et de la lecture qui sert de fil rouge à ce travail apportera ses réponses à cette question. Il nous permettra de poser qu'une *réversibilité* essentielle nourrit le rapport entre la parodie et le magistère appréhendées comme deux composantes dialectiques et commutables. La parodie est (côté magistral) un exercice de style et (côté discipulaire) un apprentissage de la lecture. C'est pourquoi le magistère de *L'Ennemi des lois* consiste à enseigner la parodie, et la parodie constitue la restitution du magistère du roman.

Chapitre cinq

ENTRE

UNE PARODIE DE MAGISTÈRE

ET

UN MAGISTÈRE DE LA PARODIE

L'Ennemi des lois, l'une des œuvres de Barrès les plus ouvertement ironiques, et, pour cette raison même, l'une des plus ambiguës.

Jean-Michel WITTMANN

Les dernières pages de l'essai *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*[197] examinent *L'Enfance d'un chef* de Sartre comme un roman… ironique : à rebours de la lecture communément admise qui voit dans ce récit une variation politique et exemplum existentialiste, Susan Suleiman propose d'en retrouver la dimension parodique, à la fois imitative et dévaluative, celle dont la finalité constestataire découle du biais mimétique. Pour cela, elle fait remarquer que d'une manière générale la lecture passive et obéissante postulée par le roman à thèse n'est en somme qu'une fiction et que la stratégie qui prétend assortir l'expression d'une thèse monolithique et univoque à une narration d'habillage ou de diversion romanesque est un secret de fabrication qui ne trompe en réalité personne, pas plus sur les arrière-pensées du romancier-idéologue que sur les effets de persuasion qu'il en escompte. La description du roman à thèse comme récit crypté et dédoublé, et celle d'un lectorat pieds et poings liés aux injonctions d'un discours auctorial et sommatif relèvent toutes deux d'une fiction théorique : elles sont davantage applicables au fonctionnement idéal et pur d'une écriture romanesque qu'aux réalisations diverses et d'ailleurs très inégales d'un large corpus d'œuvres auquel elle a donné lieu.

Dès lors qu'il est *faillible*, le roman à thèse ne serait-il pas de même potentiellement *fictif* ? Son rendement défectueux met en cause les compétences et contredit les performances qu'il veut faire accroire. Mais si ses principes fondateurs se trouvaient eux-mêmes remis en question par l'écrivain, de prime abord révoqués en doute par le romancier), qu'adviendrait-il du roman à thèse ? Car une chose est de constater *a posteriori* les faiblesses ou les inconséquences d'un genre qui effectivement résiste mal à l'épreuve de sa réception, une autre est d'envisager *a priori* une écriture originellement conçue comme la destitution méthodique et programmée des présupposés réputés fonder le genre... La première approche épouse la réaction du lecteur réel finalement toujours plus avisé et mieux averti que le lecteur abstrait et naïf inféré ; la seconde rejoint un auteur qui, conscient des imperfections et des contradictions de l'écriture autoritaire, choisirait de se les réapproprier en les imitant pour en dépasser les limites et en contourner les écueils… La seconde hypothèse fonde le *roman à thèse parodique*. Il est cette réécriture qui, entreprenant la sape de principes fragiles et mal assurés, peut se constituer en imitation ludique et contestataire d'un modèle sérieux mais contesté.

[197] Susan Rubin SULEIMAN, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, « écriture », 1983, p. 286-300.

L'Ennemi des lois participe de ce rajeunissement du roman à thèse : il s'inscrit dans un renouvellement des formes du discours d'autorité, des failles duquel il prend acte en en proposant une version fictionnalisée et iconoclaste.

La période fin de siècle fut selon Daniel Sangsue « l'âge d'or de la parodie ». La fiction romanesque et ses seuils paratextuels, les journaux généraux qui les éditent en pré-publication ou les revues satiriques qui les résument burlesquement[198] sont les acteurs divers d'une écriture d'imitation et de déformation qui caractérise effectivement les années 90. Barrès appartient à cet univers qui ne sépare pas l'activité littéraire de l'action journalistique. C'est ainsi que dans le numéro du 14 février 1895 de « La Cocarde », il vante contre l'avis de Jean Jaurès qui les associe au mensonge et à l'imposture politiques, les vertus libératrices d'une ironie loyale qu'une pensée sincère et libre inspire :

> [Jaurès] a excellemment caractérisé la société moderne quand il a dit : « Ce qui fait qu'elle est incapable à jamais de s'enseigner elle-même et de se formuler elle-même en une règle morale, c'est qu'il y a partout en elle une contradiction essentielle entre les faits et les paroles ». Et notre ami analyse ces mots : *Fraternité*, *Liberté*, *Egalié*. Propriété. Partout le creux, l'hypocrisie des paroles. « Il y a plus d'un siècle, s'écrie-t-il, Diderot pressentait ces faussetés prochaines, lorsqu'il disait dans une de ses pensées révolutionnaires : « Avoir des esclaves n'est rien ; mais ce qui est intolérable, c'est d'avoir des esclaves en les appelant des citoyens ! » Il n'y a jamais eu de société aussi audacieusement ironique que le nôtre, conclut justement Barrès, mais l'ironie — j'en demande bien pardon à M. Barrès — ne peut pas être un principe universel d'éducation. Méphistophélès ne peut recommencer pour tous les écoliers de France la haute leçon ironique qu'il donnait au jeune étudiant naïf [Faust] de l'œuvre de Goethe ». Je ne veux pas être l'avocat du diable. C'est une posture sacrifiée, mais il faut bien que je le dise, Méphisto est un grand *délivreur*. Il est l'esprit qui nie sans cesse. […] Il serait mauvais que la force de négation s'atténuât dans le monde. Après le dévouement, le sacrifice de soi-même qui est chose de qualité divine, c'est l'ironie qui remplit les plus belles, les plus utiles pages de la Bible de l'humanité. Mais il en est de plusieurs qualités et, par exemple, la sorte d'ironie qui se dégage de cette inscription : *Liberté*, *Egalité*, *Fraternité*, répétée à satiété sur tous nos murs officiels, constitue une basse plaisanterie sans plus. C'est ce que voulait dire Jaurès, et là nous sommes d'accord[199].

Une telle réhabilitation nous intéresse au seuil d'une réflexion sur *L'Ennemi des lois* dans sa façon de réévaluer le langage ironique (non-sens éducatif et impasse éthique selon Jaurès) à la hauteur d'un discours d'émancipation et de délivrance. De l'ironie, Barrès réfute la leçon particulière réservée à des êtres d'exception pour y voir un merveilleux instrument didactique (mais aussi critique et négateur) au service du plus

[198] En 1888, Rubida rédige et illustre « Les auteurs concentrés » avec la justification suivante : « Plus le temps de lire tous les chefs-d'œuvre, plus de place dans les maisons. *La Vie parisienne* croit rendre service en créant une bibliothèque des auteurs concentrés, réduits en galettes comprimées ». Il s'agira de Pierre Loti, « Mademoiselle Morue-fraiche » ; Zola, « Doux rêve » ; Ohnet, « Aurore de Nivette » ; Theuriet, « Fleur des bois » ; Halévy, « L'Aumônier de la danse » ; Paul Bourget, « L'Insondable ». Paul ARON, « Formes et fonctions du parostiche dans la presse française du XIXe siècle », *in Poétique de la parodie et du postiche de 1850 à nos jours*, Catherine DOUSTEYSSIER-KHOZE et Floriane PLACE-VERGHNES (éd.), Bern, Peter Lang, « Modern French Indentities », vol. 55, 2006, p. 364-265.

[199] Maurice Barrès, *Journal de ma vie extérieure*, *op. cit.*, 1994, p. 51-53.

grand nombre. L'ironie ne cherche pas à tromper ceux qui l'écoutent (Jaurès), mais éduque ceux qui l'entendent (Barrès). Une telle justification autorise donc à conjuguer les composantes romanesque, didactique et parodique au point de convergence d'un projet qui assimile *roman ironique* et *magistère romancé*. Mais, de même qu'elle résorbe fiction et enseignement, elle donne des gages à l'ambivalence en affirmant simultanément qu'un double langage puisse être constitutif d'un magistère… On posera donc au cours de ce chapitre les conséquences d'un tel appariement qui, en offrant au roman la liberté de la parodie, donne licence à une parole décalée (celle du renversement parodique) néanmoins enseignante (mobilisée pour l'accomplissement d'une fonction authentiquement enseignante).

L'originalité déconcertante d'une mode d'expression qui coalise un genre (le roman), un but (l'enseignement) et une écriture (la parodie) ne relève pas de l'extravagance dont *L'Ennemi des lois* serait le prototype inclassable. Son atypie est indice d'appartenance, et son dessein le relie à l'univers décalé et parodique du *récit excentrique* qui fleurit dans les dernières années du siècle. En cette matière, Daniel Sangsue a montré la relation d'équivalence entre parodie et contestation antiromanesque, dont il fixe les deux moments forts (1830-1850) et (1890-1910) de part et d'autre ce que Michel Raimond avait jadis dénommé « le massif romanesque du réalisme et du naturalisme »[200]. Vers 1890 donc, et par des textes comme *L'Ecornifleur*, *Paludes* ou *La Soirée avec monsieur Teste*, un récit excentrique ressurgit comme symptôme d'un roman en crise. C'est alors (nous l'avons dit) la contestation des finalités du naturalisme et la remise en cause du réalisme dont les productions apparaissent de moins en moins crédibles aux yeux de jeunes littérateurs, qui avides de renouvellement et impatients de se positionner sur la scène littéraire, font entendre au public d'autres voix que celles d'un écho fidèle et filé aux esthétiques de Zola et Maupassant.

Le récit excentrique multiplie comme à plaisir les procédures narratives (discontinuité, fragmentation, collusion des genres, renversement parodique) et les intrusions auctoriales (hypertrophie d'un commentaire extérieur à la diégèse, remise en cause des personnages, atrophie consécutive de l'histoire racontée) qui toutes remettent ostensiblement en question le récit traditionnel de fiction, son organisation, sa logique et

[200] Michel RAIMOND, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, p. 13.

son déroulement, mais plus encore les axiomes implicites et les présupposés qui fondent sa cohérence et sa croyance.

De ce jeu et de cette ironie qui s'ingénient à ruiner la pertinence et la transparence du récit de fiction, *L'Ennemi des lois* témoigne par l'entrecroisement des registres narratif, didactique et parodique, la présence intrusive et en régie d'une métalangage auctorial, le régime décousu d'une narration fertile en raccourcis, disjonctions et ellipses, le dispositif formel d'intercalation[201] (presque tout le chapitre deux reproduit textuellement les pages d'un manuel de sciences politiques dont il mime les titres, les intertitres et jusqu'aux signes typographiques…), enfin l'absence apparente de dénouement et de finalité romanesques (l'épilogue qui consacre le chien Velu II chef de clan et *maître* incontesté de Claire, Marina et André constitue une prise de congé de l'auteur et un point final narratif pour le moins inattendus). Simultanément ludique et critique, *L'Ennemi des lois* manipule et déconstruit ce sur quoi toute une convention ancienne étayait la validité et la recevabilité du récit de fiction. Ces coups de butoir lancés contre l'orthodoxie romanesque se cristallisent dans trois critères — discontinuité diégétique, ironie auctoriale, thématique de la marginalité — dont le récit de Barrès est exemplaire. La dernière caractéristique se thématise avec l'anarchisme. En résonance avec l'aspect fragmentaire du récit qui, selon Sangsue, renverrait « au double sentiment d'une dissolution des liens sociaux et d'une accidentalité de l'Histoire », et en sypathie avec l'ironie qui pulvérise « cette tentation totalisante que nous appelons le sérieux » (Yankélévitch), la *marginalité* en effet parcourt l'ensemble de *L'Ennemi des lois*, de la transparence sémantique de son titre jusqu'en ses dernières pages qui abandonnent un trio de personnages heureux et isolé aux joies cénobitiques d'une sorte de phalanstère — idéalement retranché — d'inspiration utopiste et fouriériste. Elle s'incarne de même dans une distribution symbolique des protagonistes qui fait coexister, au gré d'aventures intellectuelles et sensuelles divagantes et capricieuses, le personnage errant (Claire), le personnage forban (André), le personnage exotique (Marina), dans des rencontres et des ruptures qui, entre aveuglément et reconnaissance, vérité et mensonge, conduisent de façon capricante et rocambolesque trois individualités au profil asocial. Enfin, le traitement excentrique qui modélise la conduite de l'intrigue redouble cette marginalité (constitutive des personnages) d'une marginalité seconde (liée à l'option narrative). Ainsi

[201] Dans la même veine, Daniel Sangsue rapporte l'existence d'autres fantaisies typographiques et dispositifs spectaculaires du récit excentrique, comme ce chapitre de *La Femme pauvre* de Léon Bloy, de bout en bout rédigé en latin, ou la reproduction en fac simile d'un billet de salle d'hôpital qui occupe à lui seul un des chapitres de C*hair molle* de Paul Adam...

le thème du marginal se réalise par le portrait de personnalités emblématiques (figures du périple, du bannissement, de l'ailleurs) ; il se manifeste également par une forme d'écriture romanesque qui, par un mode de récit typé, en actualise les potentialités. Décliné sur deux niveaux, ce paradigme renvoie simultanément à un imaginaire décadent (en terme d'objet) et à une esthétique décadente (sur le plan formel). En ce sens, il est aussi bien *l'écriture d'une marginalité que la marginalisation d'une écriture*. Nous dirons comment ce statut double confère au roman qui l'exprime la puissance de décrire un contenu par convention extérieur à lui-même tout en contestant ses propres modalités de représentation, et examinerons pourquoi par manipulation parodique de la marginalité, *L'Ennemi des lois* peut représenter quelque chose situé dans le monde, et se représenter comme discours fermé sur son propre texte.

Trois lignes directrices orientent donc les pages qui vont suivre, et chacune prend en charge une conséquence de l'écriture parodique. Dans la mesure où *L'Ennemi des Lois* se présente comme un roman à thèse d'expression auctoriale fictive et parodiée, il demande au lecteur d'entrer dans un exercice de distanciation à double détente : son destinataire se gardera d'être dupe non seulement de l'autorité *affichée* propre au canon du genre, mais encore de l'autorité *feinte* de sa variante parodique. Par ailleurs, l'essence parodique du roman oblige à repositionner la nature du magistère qu'elle expose. En effet, quel *enseignement* un écrivain parlant sous couvert d'une instance pédagogique qui ouvertement plaide pour le double langage et la contre-façon peut-il bien délivrer à son lecteur ? Nous montrerons à cet égard qu'un régime textuel fondé sur les ressources du contrepoint rend *L'Ennemi des lois* apte à développer en sa narration une parodie du magistère (l'imitation satirique d'un modèle pédagogique sérieux), en son paratexte un magistère de la parodie (le travestissement d'un discours préfaciel et postfaciel prémédité et surdéterminant). Enfin, la coloration excentrique du récit barrésien et la pose anti-romanesque qu'elle valorise nous conduiront à poser que *L'Ennemi des lois*, qui prend en charge le paradigme de la marginalité, opère un recyclage didactique d'un thème décadent. A ce titre, il nous faudra d'abord examiner en quoi la *fable* barrésienne s'écarte des eaux morbides et dysphoriques dans lesquelles un décadentisme de la génération antérieure entourait le récit de marginalité ; montrer ensuite comment cette prise de distance transforme la marginalité en une réflexivité critique ; enfin comment cette spécularité se place au service d'une magistralité mise en scène dans un récit satirique et mise en action par un paratexte contrefait.

La responsabilité de l'homme de lettres consiste à socialiser un lecteur par le biais d'un roman. C'est dans ce cadre d'imagination et de pensée d'une création romanesque fin de siècle qui entend en finir avec l'esprit décadent dix ans plus tôt célébré par Huysmans dans *A Rebours* que *L'Ennemi des lois* peut prendre sens.

Roman d'un ironiste et d'un maître à penser, ce texte barrésien, écrit au lendemain du *Culte du moi*, décrit un cas de relation de maîtrise ambigu, inabouti, et formule à son endroit un point de vue critique.

Roman à thèse*, L'Ennemi des lois* répond au cahier des charges qui caractérise ce genre, assujettissant une narration de type romanesque à une démonstration directement auctoriale, dont elle est la docile et servante illustration.

Roman d'apprentissage, il se lit d'une part comme une histoire plongeant des personnages dans une situation d'échanges et de contacts assimilables à ceux d'une relation de maître à disciple ; d'autre part, comme un texte qui veut éduquer son lecteur à une posture critique (d'ordre littéraire) propre à le tenir à distance de la fiction, superposition d'un second rapport de maîtrise, pragmatique, engagé avec le destinataire du roman nommément désigné interlocuteur du romancier.

Ce *dialogue* en surplomb infléchit la lecture du roman dans le sens d'une *instruction* délivrée par l'écrivain à son apprenti-lecteur, de part et d'autre d'une *fable* prétexte à un message non romanesque. L'existence performative de ce colloque du maître et du disciple est rendue opératoire par l'usage de l'écriture parodique qui, d'un côté s'exerce au détriment du magistère imaginé qu'elle raille (mais à des fins formatrices qu'il nous faudra nommer), d'un autre côté au profit du magistère effectif qui, par elle, trouve sa justification didactique.

Nous aimerions montrer en quoi *L'Ennemi des lois* est singulier dans son projet de roman-magistère. On rapportera cette originalité au climat qui entourait alors la création contestée et l'habilitation obligée du roman de la dernière décennie du siècle qui se cristallisera autour de deux notions cardinales.

D'une part, cet effort de *socialisation* tourné en direction de la génération née après 1880, sollicitée, chaperonnée, parce qu'elle est ressentie comme une jeunesse sans passé et sans repère, et que cette représentation imaginaire – honnêtement éprouvée par un Bourget, plus calculée dans *L'Ennemi des lois* et révoquée en doute chez Gide – désignait alors communément (avec plus ou moins de complaisance donc) comme un

public vierge et inculte, à conquérir et à convaincre, par une mission civique et morale dévolue aux romanciers. D'autre part, une *responsabilité* d'intellectuel, nouvellement éclose, repensée dans l'urgence d'une reprise en main, à partir d'un bilan critique articulé aux dépens de précédents mandarins, déclarés coupables d'avoir porté aux nues un intellectualisme forcené et démoralisant, cultivé le dilettantisme et entretenu un relativisme inconséquent, lesquels donc auraient – en maîtres corrupteurs – conduit la société (surtout la jeunesse bourgeoise – celle qui lit… — et que le mécanisme de reproduction sociale pressent à la succession des affaires) au pessimisme, à l'affaissement des valeurs et du discernement moral, à la permissivité farouchement individualiste.

Le discours sur la responsabilité dont s'empare l'écrivain des années 90 est un engagement de contre-attaque. Elle est le terme donné à la réaction qui prend consistance au lendemain de la période décadente et dont elle est l'expression indicielle et le principe moteur ; elle est aussi le nom d'un *devoir* prescrit au littérateur, pressé de travailler à l'éducation de la société, à l'amendement de laquelle il participera par des œuvres de fiction à visée didactique. Dans ce contexte, le concept de responsabilité correspond donc à un contre-feu idéologique : il est le mot d'ordre lancé par une fraction conservatrice de l'intelligentsia qui dédaigne ou redoute une modernité dont la montée en puissance lui inspire crainte ou mépris. Le nouveau rôle imparti au romancier, dont on attend désormais un roman édifiant, pose la question du rapport de la littérature au monde, de l'autonomie de la création artistique par rapport à une société qui, dans une logique utilitariste, la prévoit, la commandite, puis la consomme…

Mais d'un réflexe défensif, que peut-il advenir de bon ? Voici en effet le romancier fin de siècle commis aux fonctions ambiguës — messager d'imaginaire et ambassadeur d'idéologie — que d'aucuns, tel André Gide, jugeront intenables – Le littérateur de la contre-décadence est-il un maître à penser ou bien l'interprète des muses ? Rien qu'un sociologue ? Encore un artiste ?

Le développement qui vient se propose ainsi de montrer que Barrès en 1893 fut, effectivement, cette sorte d'*agent double de la littérature* – conteur et penseur – que la société attendait de ses romanciers, mais qu'il le fut de manière très significative et toute personnelle.

Pour ce faire, nous partirons du constat d'après lequel, en tant que roman à thèse, *L'Ennemi des lois* réalise l'articulation de deux discours hétérogènes, le déroulé d'une fiction et l'exposé d'une pensée critique entremêlant romanesque et spéculatif.

Nous dirons ensuite que cette *harmonisation* découle de l'écriture parodique qui la légitime par la mise en œuvre d'un contre-point, réflexif et critique, et qui finalise un dit d'auteur parallèle à la narration proprement dite et d'accompagnement magistral.

Nous verrons enfin en quoi *L'Ennemi des lois*, roman à thèse et roman d'apprentissage – c'est-à-dire de responsabilité et de socialisation – constitue un exemple très intéressant d'un roman didactique fin de siècle qui relève le pari de démanteler un magistère (intradiégétique) et d'en promouvoir un autre (extradiégétique) selon une procédure d'invalidation/validation que Paul Bourget avait lui aussi testée en 89 dans son *Disciple* (on se souvient de l'antithèse qui oppose le comportement désavoué d'Adrien Sixte *mauvais* maître à l'attitude vertueuse du préfacier *bon* maître), mais qui trouve ici, par l'usage d'une parodie à la fois décapante et féconde, un mode d'expression mieux accompli et, à notre avis, une réalisation plus convaincante.

1 Un roman dédoublé

A la fois texte de fiction et texte de réflexion, *L'Ennemi des lois* raconte une histoire et projette un miroir.

Il a en effet les composantes du romanesque, celles que le roman du XIX^{e} siècle concevait, héritées du modèle réaliste et de la grande geste prosaïque balzacienne : des personnages pourvus des attributs anthropomorphiques de la pensée, du désir et du corps ; un cadre spatio-temporel réaliste et référencé ; une action dans la dynamique de laquelle des personnages occuperont les diverses positions d'agents ou de patients, tantôt conduisant l'intrigue, tantôt s'y soumettant ; des thématiques entrecroisées et solidaires telles que l'entrée dans l'âge adulte, l'amour et son ratio de sentimentalisme et d'érotisme ; la corrélation entre la culture artistique de l'esthète et sa manière d'appréhender le monde réel ; le voyage transeuropéen comme mode d'évasion et paradigme de la quête…

Il y a aussi, transversalement et comme en filigrane, des lignes de force induites par cet appareillage romanesque. Ces constituants-là sont consécutifs à l'intrigue et les produits du récit. Ils ne sont plus à proprement parler d'ordre fictionnel ou narratif, mais de nature axiologique et de portée éthique. C'est dire que, bien que de source diégétique, ils s'en affranchissent, la dépassent et la prolongent dans l'extradiégèse du roman. En tant que tels, ils donnent consistance à l'acte de la lecture et nourrissent un rapport concerté entre le romancier et son lecteur. Relèvent de cette strate parallèle des sujets abordés dans

l'histoire et non limités à la sphère narrative, non assujettis à la logique interne de l'intrigue, au contraire dédoublés, indépendants du récit fictif et autosuffisant, ouverts sur l'extérieur, par conséquent aptes à s'extraire de la fiction, et sujets d'un dialogue avec le lecteur dès lors engagé dans une appropriation du texte non plus seulement réceptrice mais fécondante et créatrice. C'est ainsi qu'à côté de l'événementiel, se développe tout ce qui donne matière à une réception du texte préméditée par le romancier (de façon projective et anticipatrice), comme une lecture-réponse entreprise en retour par un lecteur-partenaire.

Cette *pragmatique* dont on dira sur quel mécanisme d'entraînement elle fonctionne, s'alimente de thèmes propices à variations (ils présentent suffisamment de résonance pour susciter, par analogie ou contraste, toutes sortes de prolongements ou d'incidentes dans l'esprit du lecteur) et en harmonique avec la pensée de Barrès (récurrents dans l'univers romanesque de l'écrivain, ils relèvent d'images incessamment reprises et reformulées d'un roman à l'autre). Ce capital symbolique est assimilable mais à une condition : que le lecteur, au fait des jeux du miroir et du double langage que *L'Ennemi des lois* institue, soit de connivence avec cette duplicité d'écriture qui fait la difficulté et tout l'intérêt du roman barrésien

Pour la gouverne d'un lectorat prévenu se manifeste alors, ironique et surplombant le niveau premier de l'intrigue, un discours auctorial parallèle qui prend en charge les tropismes de la pensée barrésienne des années 1890. En voici quelques-uns, classés selon la distance croissante qu'ils entretiennent avec l'univers fictif de *L'Ennemi des lois.*

Quelle leçon l'animal muet dispense t-il à l'homme parlant ? Quels sont les enjeux (ludiques et sérieux…) de cette opposition relative au langage et à l'humanitude ? La cérébralité et la sensualité sont-elles solubles dans la génération montante de 1893 ? Pourquoi l'estime intellectuelle et l'attirance amoureuse se ressemblent-elles au point que, parfois, certains esprits y perdent tout discernement ? L'enseignement est-il un des simulacres de l'amour (son succédané ? sa parodie ?) et pourquoi la relation didactique, lorsqu'elle est duale, a-t-elle presque toujours un arrière-plan érotique ? Quelle est la valeur épistémologique du savoir, à partir du moment où celui-ci, inclus et forclus dans des livres de formation appelés *manuels*, se retrouve réduit au format congru et simplificateur de la notice biographique ou du compendium systématique ? Que valent par conséquent les instruments ordinaires d'acquisition de la culture – dont *le livre* est le modèle canonique – mis à disposition de ceux qui revendiquent le titre d'*intellectuels* ?

La compétence politique acquise au contrat livresque de l'histoire des idées participe-t-elle à l'élucidation ou, *a contrario*, à l'occultation de la réalité sociale ? La compréhension rationnelle dont un individu peut se targuer suffit-elle à assurer de manière satisfaisante son intégration sociale ? La culture savante est-elle écran ou canal d'investigation et d'investissement du monde ? Obstacle ou facteur d'enracinement pour l'homme cultivé ? Si l'émotion esthétique affinée au contact des œuvres-d'art et des paysages naturels a partie liée avec la propension systématique (que la pensée rassasie) et l'inclination amoureuse (que l'expérience érotique satisfait), quelles significations *L'Ennemi des lois* propose t-il à la collusion de ces trois formes d'une seule et même quête ?

1.1 Une architectonique de l'hybridité

Le récit de Barrès apparaît ainsi construit de manière dédoublée, mais non d'une dualité surajoutée, assignable à tout roman auquel l'analyse critique applique les deux entrées (toujours possibles) d'une approche interne étudiant le texte comme un système clos, autonome et autoproducteur de sens, ou bien externe en considérant ce dernier comme une forme en devenir que chaque lecture modélise et signifie. Le dédoublement dont *L'Ennemi des lois* relève n'est pas surdéterminé par le regard ou l'étude dont il peut être l'objet. Il est au cœur même de sa genèse, inscrit dans le principe de sa création. Sa raison d'être participe d'une stratégie consciente : celle qui opte *contre* l'illusion du romanesque et *pour* un dialogue de formation avec le lecteur.

Barrès a médité son petit roman de sorte qu'un schéma binaire en sous-tende deux lignes directrices. Au fil narratif dévolu à l'histoire s'adjoint une ligne discursive destinée au lecteur, alors entrepris comme destinataire d'un discours romanesque à double entrée.

Conçu comme clôture et ouverture, replié sur la vraisemblance romanesque et offert à la révocation en doute du lecteur, *L'Ennemi des lois* poursuit, comme en un contrepoint musical, l'écriture harmonisée d'une fiction (par convention autosuffisante et extérieure au lecteur) et d'une réflexion (à première vue antiromanesque puisque déconstructive d'illusion). D'un côté pourvoyeur d'une histoire où l'imaginaire d'un romancier se donne libre carrière et dissimule son créateur, de l'autre producteur d'un discours d'accompagnement qui impose de l'auteur en instance prépondérante et

finalement seule significative, le roman de Barrès parvient à coordonner un *dit fictif* subordonné à un *dit effectif*.

Cette cohabitation – qui est aussi hiérarchisation – pose la question de l'hétérogénéité, d'intention et de contenu, particulièrement aiguë ici.

On sait que cet avatar romanesque fleurit dans les périodes d'incertitudes et d'antagonismes, idéologiques ou moraux, dans les moments d'interrogations collectives et de mutations rapides, comme le fut la toute fin du XIX^{e} siècle français, marquée par la ce que l'on appellerait bientôt *modernité*. Dans ce contexte, le roman se fait l'écho – le reflet et le témoignage – d'une crise de valeurs à laquelle le romancier, qui fait entrer l'esthétique romanesque dans l'expression d'un débat idéologique, entend pleinement participer. Cette plongée sociologique du roman annexe ce dernier à des préoccupations d'idéologie, et tout l'art du romancier consiste à légitimer, au cœur du roman ou à sa périphérie, le bien fondé de ce nouveau métissage.

Mais qu'est-ce qu'un roman qui juxtapose imaginaire et prosélytisme ? Comment faire, en même temps, *acte de responsabilité* et *œuvre d'art* ?...

Un tel usage du roman (d'aucuns diront *détournement*) a de quoi choquer les partisans du roman pur, *pur* de toute ingérence autre que strictement narrative, émanant d'une voix auctoriale intrusive et autoritaire. Il dérange et bouscule le public habitué des romans, conscient qu'une nouvelle orientation du discours romanesque implique, nécessairement, l'adoption d'une attitude de réception autre. A nouvelle destination, destinataires nouveaux : en réformant ses objectifs, le roman à thèse fonde un pacte de lecture alternatif, en adéquation avec l'esprit d'un récit désormais agencé dans l'entre-deux d'une fiction et d'une leçon. Il oblige surtout – car l'excommunication d'un sous-genre honni serait par trop facile…— à reconsidérer o*bjectivement* le romanesque dans sa pluralité d'écriture, sans prétendre que certaines d'entre elles sont « circonstantielles » ou « contingentes », autrement dit malheureuses et dégradées par rapport à un canon esthétique idéalisé et atemporel ; et à bien vouloir prendre en compte dans l'émergence du roman à thèse une potentialité de l'écriture fictionnelle dont la pertinence se situerait au carrefour d'une posture d'écrivain (le romancier pédagogue), d'un horizon d'attente du lecteur (assimilé à un destinataire éducable) et d'une compréhension non romanesque du roman, entendu comme la métaphore et l'instrument d'autre chose que lui-même (le roman magistère).

Il demeure pourtant que l'utilitarisme du roman à thèse (ou *à idées*, selon Bourget) a souvent été dénoncé comme le paradoxe planté au cœur du projet romanesque

et responsable d'une dichotomie destructrice d'un roman désormais écartelé entre deux postulations inconciliables.

Le roman dit *à thèse* (qui n'est peut-être rien de plus qu'un aveu et un passage à l'acte : la revendication affichée d'une intention auctoriale idéologique et la volonté déclarée d'exister, en contre-chant d'une fiction, face au lecteur interpellé d'un dialogue extradiégétique) nourrit en effet une vive tension entre la gratuité toujours présumée de l'art et la motivation toujours suspectée de l'idéologie…

Ce manichéisme farouche (frileux ?) peut être nuancé, non pour la réhabilitation du roman à thèse dont l'image semble définitivement ternie, mais de façon à envisager plus sereinement, recevable et légitime, un roman authentiquement littéraire et qui serait pourtant non réductible à une narration…

Le roman à thèse se caractérise en ceci que sa logique romanesque n'est pas commandée par la dynamique interne de son intrigue, mais selon une démarche intellectuelle de son auteur, extérieure et préméditée, dont le roman réalisé constitue la *démonstration narrativisée* ou *l'habillage illustratif*. Pour cette raison, il est le double ou le substitut romancé de l'essai discursif. Dès lors le plus souvent ancré dans l'actualité de l'écrivain, son objectif est circonstanciel à un débat d'idées contemporain auquel il apporte sa voix.

A cette première acception, étroite, *L'Ennemi des lois* correspond bien. Sa thématique politique fait écho à l'engagement de Barrès dans la vie républicaine et sa participation aux législatives de 1889 et 1893. Son personnel romanesque, par ses marqueurs générationnels et sociologiques, s'apparente au milieu et à la condition de l'écrivain lui-même. D'autres motifs du scénario ressortissent à la vie personnelle et aux engagements de l'auteur, comme ses prises de position en faveur de l'interdiction de la vivisection animale, dont *L'Ennemi des lois* offre une transposition et un démarquage significatifs. Miroir du monde (comme le voulut Stendhal) et miroir du romancier égotiste (comme le Barrès des années 90 l'entendait), le roman est reflet d'images environnementales et de couleurs intimistes, qu'il travaille et transmue dans le double mouvement de distanciation et d'appropriation propre à toute activité littéraire.

L'Ennemi des lois résulte ainsi de la démarche d'un créateur qui incorpore à son roman des données d'ordre personnel et de nature intellectuelle (mais les deux ne font qu'un pour Barrès), dont la somme réalise une présence auctoriale qui cohabite – qui coagule – avec l'imaginaire de la fiction. Le miroir que le roman projette d'abord sur lui-même puis sur le romancier, le lecteur et le monde, engendre une fiction-réflexion

composée de matériaux divers, en relation de spécularité, et investis, infiltrés par le rappel incessant et multiple d'une présence d'auteur.

En ce sens, *L'Ennemi des lois* peut être lu comme une proposition romanesque de fictionnalisation du monde et du romancier. Miroir de soi et miroir d'autrui, il articule un récit sur l'autre et un discours sur le moi, dont la conjonction (narrative et discursive) constitue la signature et le pari d'un écrivain égotiste, *tenté par le monde* et *attentif à lui-même.*

L'hétérogénéité principielle – et problématique – du roman barrésien conçu comme une recomposition romanesque, un laboratoire de réflexion et un instrument de persuasion, lui a valu une impopularité dont Paul Bourget, maître du genre et prédécesseur de Barrès, tentera ultérieurement d'atténuer les effets en distinguant, dans son *Discours à l'Académie française* de 1907, la « littérature à idées, genre légitime » de la « littérature à thèse, genre essentiellement faux », lui qui définissait ses propres romans mondains « romans d'analyse », arguant ainsi d'une approche psychologique et scientifique dont nous pensons qu'elle relevait plutôt de l'esprit moralisateur du roman d'édification civique et éthique.

Comment donc *L'Ennemi des lois*, conçu quelques années seulement après *Le Disciple*, parvient-il à se soustraire aux réticences d'un public fatigué de romans dont la thèse, souvent, confine au conformisme ? Comment évite-t-il par ailleurs l'écueil d'un genre essentiellement hybride et soupçonné d'arrière-pensées étrangères à toute démarche authentiquement artistique ?

Il n'est pas, depuis le XVIIIe siècle, de roman important sans thèse, implicite ou expresse, et ce fait découle d'une conception générale que créateurs et lecteurs partagent, et que les premiers écrits théoriques comme *L'Essai sur le roman* de Blankenburg (1774) attestent déjà. On sait que le genre est lié à l'avènement de la bourgeoisie dont il est le miroir et l'épopée – une figuration de son image et une représentation de son aventure –, et chacune de ses créations incorpore quelques-unes des diverses modalités du langage de la pensée occidentale. Aussi, le genre se constitue t-il par ajouts successifs et juxtapositions, offrant donc peu de prises à l'ambition totalisatrice des arts poétiques, en une mosaïque imprévue de formes, par nature rétives à toute tentative taxinomique ou démarche systémique, et sur laquelle les écrits normatifs ou prescriptifs ont eu, finalement, peu d'influence au cours de l'histoire mouvementée et imprévisible d'un genre essentiellement mobile et multiforme.

L'essence du roman est bien d'offrir un contenu pluriel et plastique, accueillant aux formes d'une expressivité toujours renouvelable comme aux créations les plus novatrices. Cette disposition au composite et au renouvellement l'assouplit à l'expression multiple, accommodée à l'imagination la plus irrationnelle comme à la raison la plus rigoureuse.

Ces deux extrêmes, tels deux repères coextensifs placés aux bornes de l'objet qu'ils circonscrivent, tentent de définir un genre particulièrement fuyant (et peut-être même insaisissable), touchant au merveilleux du conte de fées comme à la discursivité du roman philosophique : il faut les saisir comme deux *polarités* aux confins d'un genre *protéiforme*, et non comme deux *postulations incompatibles*. Aussi, le dualisme qui révoque en doute le roman à thèse semble t-il réducteur, lui qui dresse l'une contre l'autre ses deux directions – fictionnelle et rationnelle – qu'il présume exclusives et irréductibles…

La foncière diversité du genre devrait donc rendre plus acceptable la présence d'une thèse, non plus intruse mais composante du romanesque, et dont l'existence, secrète ou divulguée, dissimulée dans la narration ou affichée dans une démarche extradiégétique, ne devrait pas invalider le roman, ni surtout en suspecter l'appartenance générique…

Si donc la thèse, élément non narratif, étranger à l'univers de la fiction, en surplomb d'une intrigue qu'elle prétend commenter et commander de l'extérieur, est intégrable sans dommage au roman, pourquoi donc ce discours d'auteur est-il triplement dénoncé comme abusive immixtion, dénaturation de l'imaginaire romanesque et destruction du pacte de lecture qui fédère tout lecteur à toute fiction ?

Selon que la thèse sera latente ou patente, le régime textuel qu'elle instaure, variera. Implicite et reportée sur des personnages médiateurs de la pensée de l'écrivain, ou bien confiée aux transpositions rusées du discours indirect, la thèse agissante (mais oblique) semblera sourdre d'un romancier invisible dont l'expression s'infléchit en d'autres voix que la sienne, selon une logique de *délégation*. Au contraire explicite, elle s'impose par l'affichage d'une parole allogène au narrateur, de source et d'obédience clairement auctoriale, dont la dynamique (extradiégétique) conçue comme adresse au lecteur destinataire d'un dit non fictionnel, apparaîtra éventuellement surajoutée et inassimilable, dommageable à l'illusion romanesque et attentatoire au quant-à-soi du lecteur en principe inaccessible, protégé du contact du créateur par l'écran de la fiction, imaginaire posté entre le romancier et le public…

Non manifeste, la thèse est non identifiée : l'absence d'expression auctoriale avérée suffit à conclure à sa non existence. Déclarée, elle est reconnue, mais presque toujours décotée, dénoncée…

Ainsi, qu'appelle-t-on « thèse », sinon l'opinion d'un romancier interventionniste qui utilise le roman comme l'instrument d'une communication d'idées ?... Voilà pourquoi, symétriquement, conclure à l'absence de thèse résultera très souvent de l'absence constatée des marques d'un dialogisme à défaut desquelles, en effet, l'instance auctoriale sera idéologiquement inactivée, placée au seul service de l'imaginaire romanesque, en tout état de cause, retirée du débat.

La dénomination de « roman à thèse » semble pertinente dès que le degré de visibilité d'un discours imputable au seul romancier atteint un certain niveau de reconnaissance et d'identification effectuables par le seul lecteur ; ou, pour le dire autrement, dès que *le texte exhibe les preuves indubitables d'une ingérence auctoriale* … Se déclare alors avec évidence une instance directrice, douée d'une autorité… *fictive* repérable aux indices textuels d'une prise de pouvoir. C'est alors qu'un dit d'auteur revendique une existence active au sein du roman, (campée au cœur ou aux marges de l'histoire racontée), interlocutrice du public qu'elle enrôle dans un texte périphérique et non romanesque pour une aventure de lecture extradiégétique.

Aussi, qu'est-ce que la « thèse », sinon la déclaration assumée d'un romancier de faire de son roman autre chose que le support d'un imaginaire ? Elle est le nom donné à la pensée extériorisée de l'écrivain, ou plus exactement, l'extériorisation même de cette pensée, constitutive du roman et dévolue au lecteur. Dans l'esprit du roman-magistère, elle n'a pas pour charge de formuler les intentions qui ont pu guider la rédaction du roman, pas plus qu'elle n'est la résurgence de préalables à l'écriture de la fiction. La thèse s'entend ici comme un *métatexte* à trois fonctions : explicative, critique et didactique. Elle impose au lecteur une interprétation du texte, exégétique, univoque et axiologique.

Un tel dispositif est à la fois un *déni* et un *ajout* ; par lui, le roman n'est plus uniquement le champ clos d'un imaginaire, se suffisant à lui-même et suffisant au roman ; il ambitionne le rêve du texte de formation placé dans les mains d'un romancier pédagogue qui le mobilise pour des objectifs didactiques.

Est-ce là l'impardonnable destitution du roman, ou l'un de ses légitimes avatars ? Une fiction instrumentalisée est-elle la négation d'un code d'écriture (qui immanquablement sonnerait du roman le glas), ou bien une possible voie d'exploration

offerte à la création malgré tout – et par-dessus le marché – authentiquement artistique ?[202]

Enfin, que penser d'un pacte de lecture clivé, assorti aux deux voix narratoriale et auctoriale d'un texte segmenté (récit et discours), instable de contenu et donc imprévisible dans sa lecture ? Une telle scission entraîne t-elle le démembrement du roman, ou signe t-elle le défi d'un ajustement pour la communication à deux vitesses d'un matériau romanesque infiltré par le discours d'un maître à penser ? Qu'il s'agisse ou non d'une duplication simultanée (narrateur et auteur interviennent chacun séparément en des lieux du roman et des temps de lecture distincts), ces procédures d'intrication ou de sectorisation réalisent du roman à thèse le double langage… De construction concentrique lorsqu'il cheville une fiction nodale à des interventions périphériques, ou mixte s'il conjoint discours et récit, le roman à thèse procède toujours d'un *montage* originel qui assemble du narratif et du discursif. Sa structuration relève de la *soudure invisible*, et sa fragilité résulte de la révélation de sa *native division*.

1.2 Une proposition de lecture

Ce double langage appelle un autre dédoublement : la lecture appropriée à un texte géminé auquel elle s'adapte et répond implique l'existence d'un lecteur bien conformé, prêt à voguer d'un même bonheur d'un épisode narratif à un passage démonstratif, apte à recevoir leçon et fiction avec une égale bonne volonté…

Une telle congruence entre le fonctionnement d'un texte, le rendement d'une lecture et l'acclimatement d'un public est, bien évidemment, idéalisée. Il n'empêche que sur elles se fondent les présupposés du roman à thèse. L'accommodation de lecture et la typification du lecteur sont sa volonté de pouvoir (sur un plan pragmatique) et son talon d'Achille (sur le plan générique). En couplant imagination et argumentation, ce roman suppose négligeable (ou résolue) la tension entre deux régimes d'écriture, deux attitudes de réception et deux catégories de lecteurs. A typologie d'auteurs, typologie de lecteurs. On sait qu'un romancier artiste ou idéologue, selon qu'il assume un roman *ou* qu'il avoue un roman à thèse, correspondra à un destinataire visé. Tantôt l'esthète amateur de fiction ou de beau langage, au tempérament sensible et de nature imaginative ; tantôt le vis-à-vis d'un intellectuel attiré par le monde des concepts ou des valeurs, pour qui la prose du roman n'est que l'habillage superficiel d'une interlocution cérébrale ou spirituelle. Une

[202] C'est tout le dilemme d'André Gide dont *Les Nourritures terrestres* constitue l'exemplaire résolution.

telle analogie d'esprit départage ainsi en territoires distincts les littérateurs et leurs publics respectifs. L'analogie d'esprit qui se déploie dans les deux moments d'un mouvement d'éviction et d'adhésion réalise alors, par son pouvoir séparateur *et* fédérateur, une *euphonie* de lecture, éminemment nécessaire dans le cadre du roman à thèse qui, médité pour transmettre une pensée, postule une lecture participative. On dira bientôt quelle sorte de *collaboration L'Ennemi des lois* requiert du lecteur barrésien. Qu'il s'agisse d'un anéantissement définitif du genre ou d'un de ses possibles réaménagements, force est de constater que le dispositif textuel, sa procédure d'appropriation et son aptitude à l'induction relèvent d'une écriture duelle en ses origines comme en ses implications, pragmatiques ou sociologiques, situant délibérément *L'Ennemi des Lois* aux limites risquées d'un genre magistral qu'il développe, dialectise et problématise tout à la fois.

Le déni de frontière entre discursif et narratif génère un texte hybride et instable dont l'idéal équilibre repose peut-être sur une indépassable contradiction. L'option romanesque qui donne prépondérance à la démonstration aux dépens d'une fiction serve, produit en définitive un texte dont l'ambiguïté (qu'il feint d'ignorer) agit au bénéfice d'un romancier moins conteur d'histoire que maître à penser. L'intellectualisation du roman se résout alors dans la seule perspective possible d'une écriture autoritaire… Voilà pourquoi, plus qu'un autre, ce roman agace ou aiguillonne, selon que l'on est sensible aux prestiges de la réflexion ou rétif au dogmatisme idéologique. Son mode de réception est particulièrement tranché, et le genre est susceptible de recueillir une totale adhésion comme d'essuyer un rejet définitif. Ce roman qui partage sa matière et départage ses lecteurs est un roman partisan. Objet d'approbation ou d'exécration, il appartient au champ des écrits engagés et performatifs. Autour de lui d'ailleurs s'est développé un ensemble de discours contradictoires, de promotion ou de répudiation, qui l'ont escorté dans sa difficile conquête de légitimité. C'est dans ce contexte polémique et militantiste qu'il faut resituer le projet alternatif de Barrès écrivant *L'Ennemi des lois*. Les contemporains pensent le roman à thèse de manière partiale et antagoniste. D'aucuns tentent de le faire admettre utile et formateur auprès d'une jeunesse qu'il entend conquérir en vertu de la légitimité du romancier responsable et du roman de socialisation ; d'autres dénoncent, méprisent ou raillent l'essentiel métissage d'un genre équivoque, attentatoire à l'art, gangréné par un prosélytisme qui avance sous le masque cabotin de la propagande et de l'édification.

De naissance bâtarde et de croissance entravée, le roman à thèse se confond, en somme, avec les discours critiques qu'il n'a cessé d'alimenter… à son encontre. Cette sempiternelle remise en cause (du lecteur profane au poéticien) eut toujours pour argument l'idéal d'un art libre, gratuit, qui alléguait l'indépendance et la souveraineté de la création esthétique émancipée de toute immanence et de toute contingence ! C'était opposer, de façon bien manichéenne selon nous, les hauteurs éthérées de l'art aux bassesses d'un roman trop utile, trop partial, trop autoritaire… Toujours est-il que cette contestation aurait pu arguer d'un autre argument interne au roman. En ignorant délibérément la distinction, pourtant majeure, entre la pensée d'imagination et la pensée de réflexion, le roman à thèse encourt en effet le risque de cristalliser, d'autant plus sûrement qu'il la renie, la distance qui sépare la construction rationnelle et la production imaginaire: la non prise en compte de cette altérité a d'ailleurs nourri chez des littérateurs concurrents et dans le public cultivé une interrogation sur ce qu'est ou n'est pas un « vrai » roman, questionnement que focalisait alors le point crucial des existences exclusives ou absorbables du fictionnel d'obédience artistique et du rationnel d'inspiration idéelle.

Ecrire pour être lu. Une telle finalité relève de l'évidence première et du sens commun… Dans le roman à thèse, pourtant, elle acquiert un aspect supplémentaire. Ici plus qu'ailleurs, en raison de l'arrière-plan prescriptif du genre, la lecture est considérée comme la fin ultime (la « récompense » en terme de rendement textuel ; la « réussite » dans une perspective performative) d'une écriture par définition volontariste, intruisive et manipulatrice… laquelle, par des procédures d'accompagnement et d'adresse, ne poursuit d'autres buts que d'encadrer, tout au long du livre et de diverses manières, une lecture téléguidée.

Cette préoccupation de « bonne lecture », loin d'être incidente au projet d'écriture, se présente comme un des traits définitoires qui pose avec acuité la question du *pacte de lecture*. Depuis les mises au point de Veyne et Bakhtine, on sait que tout énoncé littéraire « suppose passé » (acquis une fois pour toutes et doué d'une efficience qui n'a plus à être démontrée) un contrat d'auteur à lecteur qui stipule communs et acceptés un certain nombre d'invariants, garants de la conformité de l'œuvre, relativement à des ensembles plus vastes considérés comme homogènes (le genre) mais sectorisables (en sous-genres), contrat qui, de roman en roman, réinstaure les indices probants d'une appartenance générique et d'une connivence de lecture, entérinant une

lisibilité de l'objet littéraire indexée sur la reconnaissance et la familiarité qu'il suscite, lesquelles, en dernière instance, ont pour effet d'inclure toute création « originale » dans un cadre préexistant et normatif dont elle pérennise l'existence, le bien fondé et l'officialité.

C'est la raison pour laquelle le concept de pacte (ou contrat) est étroitement lié à celui de norme. Si essentiel à un genre qui surimpose à l'écrivain et au lecteur des rôles selon une distribution et des « textes » écrits aux marges de la fiction, le contrat qui redéfinit ces postures respectives, *mais peut, lui aussi, entériner un écart normatif*...

Dans quelle mesure *L'Ennemi des lois* s'inscrit-il dans une production fortement stéréotypée dont le projet prescriptif et l'écriture d'autorité semblent verrouiller à jamais toute échappée artiste, toute signature proprement littéraire ?... Plus précisément, quel traitement – non conventionnel – Barrès réserve-t-il au pacte de lecture, pierre angulaire du roman à thèse ?

L' « autorité fictive » du romancier et la sujétion implicite du lecteur sont de tacites conventions. Le consensus qui caractérise si bien le roman à thèse est à ce prix. La légitimité de ce dernier dépend ainsi presque totalement d'un jeu de simulation et de simulacre qui fixe les règles d'une lecture imposée et fige les portraits des deux protagonistes engagés. Une telle redéfinition (défiguration ?) est la condition d'existence effective du roman, et la manière personnelle dont Barrès l'appréhende est l'objet de cette étude. On dira ainsi comment l'auteur reprend les recettes du roman à thèse relatives au pacte de lecture, et comment il les acclimate à une écriture renouvelée du genre.

En la matière, une seule modalité du discours suffit à induire un régime de lecture donné. Le lecteur simplement suggéré, ou explicitement mentionné ou encore manifestement interpellé signale, par exemple, trois protocoles de lecture particuliers. Projectivement (arbitrairement), se dessine *un lecteur virtuel* dépourvu de toute réalité tangible mais investi d'une fonctionnalité remarquable : il est « voulu » par l'instance auctoriale et produit par le texte, narrataire idéal qui participe à la validité du roman et justifie le romancier. On avouera qu'un tel degré de préméditation touche à la mystification qui, d'un même geste d'escamoteur, enveloppe aussi bien l'auteur que le lecteur, figurations immobiles et glacées dans un tête-à-tête factice, conventionnel et sclérosé. Cette *image d'Epinal* appelle l'hypothèse suivante : se peut-il qu'une manière de fictionnalisation affecte le roman à thèse, en son texte et sa réception, c'est-à-dire dans les représentations closes et programmées d'un lecteur en réalité libre et hors

d'atteinte ?... Si oui, quelle réponse ou quel correctif *L'Ennemi des lois* apporte t-il à cette loi générique ?

Le pacte de lecture habituel au roman prescriptif est donc une *définition* et une *injonction*. Il est là pour rappeler que le dispositif textuel matérialise une procédure d'inculcation qui implique l'identification de l'inculqué lui-même. C'est ainsi que la règle de ce roman stipule une lecture de participation et d'obédience et, la voulant telle, postule un lecteur complice et contraint.

Après avoir dit en quoi le contrat scellé entre le romancier et son lecteur accueille, préfigure et contraint une relation extradiégétique de type discipulaire-magistral, notre tâche consistera à étudier la manière dont Barrès subvertit ce pacte à des fins personnelles et ironiques. Au-delà de ce pacte, élément constitutif du texte à thèse, pièce essentielle de son plan d'écriture-lecture, on se demandera de quelle façon *L'Ennemi de lois*, placé sous la dépendance d'un contexte et donc référable à des conditions dictées par l'époque, parvient à jouer d'une norme d'écriture (celle d'un roman fin de siècle à visée socialisatrice médité comme véhicule romanesque d'une instruction civile et morale) et comment, dès lors, le roman de Barrès déclare l'originalité de son créateur, son aptitude mimétique à s'intégrer dans une écriture contemporaine tout en manifestant, par le décalage d'une contrepoint parodique, un écart normatif singularisateur.

Le roman à thèse en effet intègre le roman-magistère dans la mouvance d'une écriture prescriptive dont il épouse l'inspiration idéologique, reproduit la composition duelle et nourrit l'ambition didactique.

C'est ainsi que *L'Ennemi des lois* investit le territoire du roman qu'il traite à la manière d'une polyphonie. Sous la plume de Barrès, deux voix alternent et n'ont de cesse de se répondre : celle d'une écriture de fiction et celle de son accompagnement réflexif. Si la première, d'évidence conduite par le narrateur est peu ou prou redevable du modèle réaliste, la seconde, manifestement auctoriale, se développe transversalement à la narration, sous la forme d'un contrepoint qui lui fait cortège. C'est la *concordance* et la *synchronisation* des deux qui constituent l'organisation si particulière du roman-magistère barrésien. Au lieu d'un dispositif binaire ou thèse et fiction se développeraient côte à côte, un ajustement contrapunctique évite cet écueil : il confère aux deux dimensions une réelle articulation qui obvie aux défauts si souvent dénoncés d'hétérogénéité et d'artificialité du roman à thèse. *L'Ennemi des loi*s s'agence comme un roman-miroir qui donne à lire *l'image et son reflet* d'une même histoire et d'un unique magistère.

La spécularité, donc, constitue la réponse de Barrès au roman à thèse. Dès lors, le soupçon de bâtardise qui pèse sur une œuvre mal assortie, écartelée entre deux écritures et déstructurée, n'est plus de mise. La concomitance entre un débat faisant écho à la réalité de 1893 et un récit fictif réalise au contraire les voix d'un véritable *dialogue*, à mettre au compte d'un roman-magistère réinventé. En donnant au matériau romanesque une épaisseur particulière, elle invite à une lecture non plus linéaire mais *en coupe,* sensible au déroulé de la fiction et au commentaire qui, le doublant, le signifie une seconde fois. Ce dispositif réfléchissant a en outre une seconde vertu : il aménage un espace textuel où le discours d'initiative auctoriale et de tonalité magistrale trouve, enfin, au sein d'un roman authentique sa place, son statut et sa légitimité. En croisant une représentation et sa réverbération – image et reflet – *L'Ennemi des lois* entend fonder la présence forte et justifiable de son discours magistral, qui n'est plus *annexé* au roman mais *coextensif* à la fiction. A l'instar du phénomène optique, ce dit est mutuellement producteur et produit du roman. Il est l'origine et la fin du magistère organiquement dédoublé, né d'une fiction qui la féconde et qu'il engendre tout à la fois. Ainsi, la thèse qui surdetermine puis dirige le roman-magistère – celle qui lui imprime son armature logique ne se réduit pas à l'expression d'une instance auctoriale supérieure dont le discours, subordonnant la fiction, l'infléchirait dans des directions extra-romanesques. Elle doit atteindre le lecteur comme une voix que mobilise une volonté d'inculcation comprise comme l'instrument d'un *prosélytisme avivé aux couleurs d'une pédagogie*, telle que le pacte de lecture apparaisse comme la passation qu'effectue un maître à penser à un disciple à convertir. Quoi qu'il en soit de cette singularité qui confond pacte de lecture romanesque et partenariat didactique, c'est bien à travers l'option d'une bivalence que Barrès, construisant *L'Ennemi des lois*, assortit fiction et idéologie, non dans une tension (toujours problématique et révocable en doute), mais dans la consonance d'une écriture mixte, miroitante… et joueuse !

L'Ennemi des lois est un roman-miroir et son dispositif réfléchissant l'apparente à la prose d'idées qui allait faire du genre romanesque un messager désormais ambigu, le laboratoire d'un romanesque[203] plus que jamais encore hyperconscient de lui-même[204]. C'est donc par le jeu du déplacement et du reflet qu'advient le magistère auctorial

[203] 1893 annonce l'aube d'un siècle prochain, et *L'Ennemi des lois* préfigure la prose du XXe siècle. Cette évolution vers un roman désormais mixte et composite réalise une métamorphose du genre romanesque, des années plus tard continuée mais infléchie par Gide qui y intégra – à la différence de Barrès – l'élément importé de la poésie, faisant du roman non plus tant une représentation du monde (ni même d'ailleurs celle d'un quelconque système de pensée), que l'enregistrement tout personnel d'une représentation d'intériorité.

barrésien. En un récit dès lors plissé, logent et dialoguent les deux voix de la narration et de son double. Plus que voisins, étonnamment consubstantiels, un texte et un exercice se donnent simultanément au lecteur de *L'Ennemi des lois*. Roman de la pliure, l'ouvrage de Barrès est aussi – autre métaphore – le roman de l'écho : conscience et dissonance en sont les clefs magistrales.

2 Un roman parodique

Quel nom donner au principe de coalescence qui régit le roman de Barrès ? A quel régime textuel convient-il de le rattacher ? Plus qu'une coexistence de bon voisinage, statique juxtaposition de deux modalités distinctes, le dédoublement qui agit au cœur de sa matière romanesque de *L'Ennemi des lois* est dynamique, par conséquent dialectique : il est de l'ordre de la spécularité et de la complémentarité. Ce dualisme dont on a signalé les deux polarités (narrative et spéculative) se comprend moins comme un présupposé structurel d'organisation qu'un principe moteur, et d'engendrement du roman.

Cette modalité de doublure textuelle ne relève pas de la loi de la séparation, mais bien d'une quête du reflet. *L'Ennemi des lois* se fonde et se construit sur la base d'un

A ce propos, Gaëtan Picon déclare : « la prose est à la fois l'instrument de la fiction et celui de l'idéologie, ordres qui furent strictement séparés, mais qui tendent de plus en plus à se confondre […] Une métamorphose s'accomplit : le roman du XXe siècle dans son ensemble, diffère de façon très sensible de la tradition romanesque qui, de Balzac au naturalisme, s'est constituée. Le roman traditionnel apparaît comme un roman réaliste. C'est la soumission du roman aux apparences de la vie qui justifie le mépris dans lequel le tiennent des esprits aussi différents que Valéry ou Breton. Justifier le roman, ce sera d'abord le soustraire à cette soumission : ce que tente Gide dans *Les Faux-Monnayeurs*, qui lui donne une élaboration artistique sans précédent, et en fait l'expression totale de sa vérité intérieure. Car dans le roman traditionnel, si le monde intérieur du romancier se retrouve, il n'y est pourtant qu'implicitement. Intrigues, personnages, décor physique et social jouissent d'une telle importance que le romancier traditionnel, qu'il imagine ou qu'il observe, semble n'avoir eu pour intention que celle de représenter l'univers extérieur. Mais si le roman traditionnel est réaliste, il l'est de façon irréfléchie. C'est-à-dire qu'il utilise une technique qui accueille tout les moyens qui semblent propres à la représentation des apparences (récits, dialogues, scènes, descriptions), toutes les perspectives possibles d'observation (celle du sujet situé qui ne voit que ce que lui permet de voir sa situation, et celle du spectateur objectif qui voit l'ensemble des situations), tous les registres temporels (celui d'une narration contemporaine de l'événement réel et celui d'une narration rétrospective) – sans se demander s'il n'y aurait pas à les unir impureté artistique et incohérence logique, sans se demander même si certains de ces moyens ne seraient pas entachés d'invraisemblance. Le nouveau roman est caractérisé, au contraire, par une réflexion sur ces moyens, par la tendance à développer jusqu'au bout les possibilités d'une technique et d'une perspective préalablement choisies. Au roman représentation tend à se substituer un roman expression qui tourne autour du sujet et non plus autour de l'objet ». Gaëtan PICON, « Littérature du XXe siècle », in *Histoire des Littératures,* Raymond QUENEAU, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1958, pp. 1326-1327.

[204] Nous empruntons cette expression au propos de Valérie MICHELET-JACQUOB, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience»,* Genève, Droz, 2008.

contrepoint où le texte commentaire entre en étroite et permanente correspondance. Un tel dispositif de réflexion le relie à l'écriture de la parodie.

Les lignes qui suivent se proposent de montrer en quoi ce choix fait de l'ouvrage de Barrès un roman à thèse original. En résolvant mieux qu'un autre le problème du clivage inhérent à une prose dualiste, il s'affranchit des conventions restrictives du genre : en convertissant le paradoxe où viennent se heurter deux régimes d'écritures antogonistes en une *réflexion* qui ne cesse de les absorber pour les restituer en un jeu d'imitation et de transformation, l'écrivain donne à lire un roman-miroir et imprime au didactisme qui l'inspire une direction qui fait du discours d'un roman, *écrit* et *réécrit*, la matière et le messager de son enseignement.

2.1 Eclaircissement

Les mises au point de Gérard Genette interdisent désormais de dissoudre la parodie dans l'intertextualité (dont elle est effectivement *une* forme, mais dont la singularité ne peut que pâtir de cet amalgame), ou de l'assimiler hâtivement à des écritures connexes comme celles de la satire ou de la caricature (dont les dimensions contestataires et les effets subversifs ne passent pas nécessairement par un travail de réécriture et de déphasage). Les réalisations parodiques du théâtre (des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles par exemple) présentent le risque opposé de réduire la parodie à un type dramaturgique donné qui n'existerait que par le spectacle et à destination d'un public connaisseur du répertoire et averti des redondances décalées que ces travestissements scéniques proposent.

La parodie n'est ni extensible au *parodique* ni réductible au *comique*. Il ne faut donc ni la « minimaliser », ni « la voir partout ».

Cela étant, on dira qu'elle relève d'une pratique hypertextuelle de transposition, tantôt analysable comme une imitation (fondée sur l'analogie, la paronymie), tantôt comme une transformation (fondée sur la reconstruction d'un matériau initial détourné). Qu'elle agisse donc par mimétisme ou métamorphose, la parodie réalise toujours le passage différentiel d'un hypotexte à un hypertexte, dont les relations de différenciation se répartissent sur une échelle de mutabilité variable. Pour Baktine, la parodie est une « forme réflexive » et le « lieu de prédilection du dialogisme ». D'origine romanesque, elle partage avec la prose narrative les traits constitutifs de la novation et de la subversion, et tout comme le roman, elle procède d'un mouvement *réflexif* et *critique*. En

intégrant au sien un discours parallèle, elle pose la légitimité d'une démarche réflexive et témoigne d'une distance critique à l'égard – et à l'intérieur même – de la matière où s'inscrit sa réflexion : elle réfléchit sur l'écriture, en même temps qu'elle présente à l'écriture un miroir.

Elle est donc dédoublement et, en outre, remise en cause : la parodie est une réécriture par duplication et pour une orientation ; elle cherche à produire, par l'instauration d'un contraste qu'elle organise en une contiguïté, un intervalle critique entre deux états d'un même texte. Un tel travail est à l'œuvre dans *L'Ennemi des lois*. A double détente puisqu'il est transfiguration et exhibition de cette transfiguration, il bat en brèche les conventions du romanesque et vise à un apprentissage alternatif de la lecture du roman. Enfin, la parodie inscrit le récit de Barrès dans la modernité du roman fin de siècle, à la recherche d'une forme renouvelée et d'un pacte innovant qui, ici, induisent l'expression particulière d'un magistère auctorial dont on dira bientôt l'objet et l'enjeu.

2.2 A l'origine du roman ?

Gérard Genette propose de classer les genres théorisés par Aristote dans sa *Poétique* selon les deux combinaisons des *modes* (narratif ou dramatique) et des *objets* (personnages inférieurs et personnages supérieurs).

Les *modes* sont des situations d'énonciation. Dans le mode narratif, c'est le poète qui parle, soit en son nom propre et sans médiation aucune (il est sujet d'énonciation), soit par délégation et protagonistes interposés (lesquels, dans ce cas, sont les sujets de l'énoncé). Dans le mode dramatique au contraire, le poète se tait ; il s'abstient et s'absente de l'énonciation, dès lors directement et totalement dévolue à la voix de personnages incarnés par les comédiens, dans la contingence d'une interlocution scénique, face à face et à huis clos entre ces derniers et leurs seuls auditeurs. Les *objets* quant à eux distinguent la qualité, la dignité des personnages. A partir de critères que la pensée grecque concevait indifféremment moraux *et* sociétaux, Aristote discrimine le protagoniste inférieur (qui cumule le vice et une condition sociale vulgaire) du protagoniste supérieur (lequel combine la haute extraction et la vertu).

Les deux axes des *modes* et des *objets* ainsi croisés donnent lieu à quatre catégories génériques hiérarchisées : au sommet se trouve le dramatique supérieur (la tragédie), puis le dramatique inférieur (la comédie) ; vient ensuite le narratif supérieur (l'épopée) ; enfin, le narratif inférieur assimilé à… la parodie.

Cette quatrième et dernière entrée est une case vide (Aristote ne la traite pas, et le *Margitès* de Homère y aurait peut-être trouvé place) ; elle est pourtant partie constitutive de la théorie des genres, relève du pôle narratif et, par les fonctions induites qu'Aristote lui reconnaît, semble correspondre au roman tel qu'il s'est développé depuis en Occident. Ses propriétés intrinsèques et son positionnement dans le schéma aristotélicien sont riches d'enseignements car ils annoncent la carrière et le destin du genre romanesque.

L'indéfinition originelle de la parodie, par exemple, porte en germe la polyvalence du roman, malléable et mutable par excellence. Quant à la position subalterne et comme excentrée de cette dernière, elle explique pour partie le sort du récit romanesque qu'une tradition longtemps confinera au rang dernier, impur et suspect, de la culture livresque.

Mal déterminée et mal aimée, la parodie-roman est en revanche douée d'une remarquable plasticité : son appartenance au mode narratif l'assimile à l'épopée et, par son *objet,* elle empiète sur la comédie. Ses potentialités sont donc nombreuses, et ce qu'elle perd en netteté définitionnelle, le camaïeu de ses compétences le rachète.

Sa ductilité va plus loin encore et, du reste, le roman de Maurice Barrès mobilise quelques-uns de ses enjeux d'écriture. Sur le plan modal par exemple, *L'Ennemi des lois* organise une énonciation multipolaire puisée à des sources diverses parfois ironiquement rivales : l'auteur, le narrateur et les personnages occupent parallèlement, voire concurremment, les prérogatives de l'instance énonciative, et c'est là l'un des intérêts de l'interface parodique que plusieurs voix s'affirment et *se mesurent* dans une délégation toujours flottante d'*autorité* textuelle. Sur un plan objectal, le roman donne vie à des personnage – André, Claire, Marina – dont le portrait moral et l'appartenance sociale déterminent et conditionnent nettement les dispositions qu'ils incarnent (l'intellectualisme avec Claire, la vertu de l'instinct en Marina) que Barrès place au service d'un projet didactique qui prend ses référents parmi une génération (la jeunesse contemporaine), traitée comme reflet de société et miroir de l'écrivain, selon les deux focales d'un macrocosme et d'une microcosme propres au roman de socialisation barrésien – projeté vers l'extérieur comme discours sociologique ou sociétal, également concentré sur une intériorité selon le nécessaire repli d'une écriture du moi. L'énonciation aussi bien que le personnel de *L'Ennemi des lois* partagent donc avec la parodie une diversification des points de vue qui orchestre un constant décalage à visée satirique et critique, et une typification des personnages qui leur assigne une fonction référentielle et symbolique.

Le roman est le dernier né des genres ; cette naissance, pour tardive et délocalisée qu'elle soit, le rattache aux origines grecques de la littérature européenne. La parodie, que nous proposons de retrouver dans *L'Ennemi des lois*, fut sa matrice :

> Il s'agirait donc d'un moule dont s'est extrait un être nouveau. Ou mieux, car l'image du moule est insuffisante, le roman se trouve en un sens présent dans les théories anciennes qui ne peuvent que le méconnaître, non comme un être caché ou latent, mais comme un ensemble non totalisable de notions, de schémas et de préceptes à partir desquels et contre lesquels, un jour, la question du roman, malaisément, polémiquement, irrésistiblement, se posera lorsque, par ailleurs, des conditions favorables à son apparition, à son développement et à sa prise de conscience comme genre seront réunies. Il faut faire jouer ici l'un par rapport à l'autre, l'histoire du roman et sa fable, c'est-à-dire la représentation, toute idéologique, que le roman donne à posteriori de lui-même et de ses origines. Le roman « enfin » reconnu n'apparaît nullement comme un fait, éblouissant, indiscutable, il n'est pas une apparition s'imposant à tout regard honnête et non prévenu. Il émerge aussi et d'abord comme une série de questions, à la fois interrogations et provocations, celles du roman moderne européen, qui se reconnaît et se revendique un passé, une période de gestation, le Moyen-Age, puis un âge critique, l'époque classique au sens large, avant le temps de sa maturité proclamée triomphante, de sa majorité officielle : le XIX[e] siècle.[205]

Si tout roman donc peut être lu comme l'envers ou la réécriture de lui-même (et les meilleurs d'entre eux plus sûrement encore), celui de Barrès réalise de surcroît l'alliance de la parodie et du didactique, agencés non comme deux entités séparées, ni même plus ou moins bien articulées, mais solidairement entendues comme moyen et fin d'une œuvre dont la valeur réside, précisément, dans cette fluidité.

L'Ennemi des lois s'annonce donc aux lecteurs jeunes de 1893 comme un roman-magistère original. Dégagés des conventions du roman de formation transparent, univoque et vertueux, sa singularité et son enjeu ludique résultent du pari de coordonner, en un face à face joueur, une histoire et son dénigrement.

Par l'écriture parodique, *L'Ennemi des lois décrit* et *discrédite* l'histoire *d'une formation*. La bivalence du livre permet à Barrès d'exécuter son projet sous les formes de la fiction qu'un commentaire auctorial dévalue, et du persiflage arboré comme un mode de narration romanesque. Le premier aspect est l'illustration d'un magistère fictionnel éreinté et il est de nature diégétique ; le second renvoie à un art de raconter le roman, mené par un écrivain qui professe une leçon d'écriture à son lecteur, pour une destination cette fois extradiégétique.

2.3 La mécanique parodique

[205] Pierre CHARTIER, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990 p.18.

> *Parodie* : imitation d'un texte premier dont le régime comique voire ironique renverse le sens du texte imité, dans un but essentiellement polémique que le lecteur doit comprendre[206].

Une telle définition nous paraît judicieuse dans la mesure où, en peu de mots, elle évoque plusieurs aspects que ce choix d'écriture induit. En reliant (par exemple) intention d'auteur, transformation d'un texte, transfiguration du sens et participation du lecteur, elle rappelle avec beaucoup de justesse que la parodie *recrée du langage* et *reformule un partenariat*, si bien qu'avec elle, les approches textuelles et pragmatiques sont indubitablement liées.

Comprise comme intention (but), reproduction (imitation), dévoiement (inversion du sens) et herméneutique (le lecteur doit comprendre), la parodie semble ainsi effectuer, de l'auteur au lecteur *via* le roman, une complexe manipulation dans laquelle nous reconnaissons la double orientation, fermée sur une fiction et ouverte sur un public, d'un magistère auctorial que le roman dialectise parce qu'il cristallise une posture d'auteur, un régime de texte et un pacte de lecture.

A ce sujet, deux types de questions surgissent : qu'est-ce que l'option parodique confère au récit romanesque, et qu'est-ce que cette « origine retrouvée » et ressaisie par Barrès ajoute à son roman ? Quels enseignements fictifs et effectifs (narrés par le roman et projetés hors de lui) la parodie dispense-t-elle, et comment d'une destruction de la norme romanesque fait-elle une instruction au lecteur barrésien ? On répondra en évoquant quelques éléments empruntés à l'histoire des formes littéraires, et à la lumière de ce que les littérateurs avaient légué en héritage à l'époque où Barrès écrivait *L'Ennemi des lois*.

La parodie agit sur le texte de fiction en remettant en question sa singularité (le fait qu'il soit unique et inimitable) et sa légitimité (le principe en vertu duquel il serait signé et immuable). Elle est destitution du romanesque car, en doublant un texte imité d'un texte imitatif, elle exhibe d'autres possibles narratifs, rappelant au lecteur que toute production textuelle n'est jamais que *la* concrétisation d'*un* choix opéré par celui qui écrit, une réalisation arrêtée parmi une quantité incalculable de variantes non retenues. La parodie conteste donc la représentation culturelle selon laquelle chaque œuvre serait close, complète et inextensible. Elle met en lumière, à rebours, la vitalité d'un principe

[206] Philippe ANDRES, *Le Parnasse*, Paris, Ellipses,. « Réseau », 2000, p.119.

créateur situé au cœur de l'écriture romanesque : l'inachèvement et l'éclatement du roman moderne pressentis par Furetière puis Diderot.

La parodie agit, secondement, sur la présence textuelle du romancier qu'elle met particulièrement en vedette et qu'elle justifie en lui octroyant une fonction et une voix propres. Le créateur en effet s'y désolidarise du conteur-narrateur inféodé à la conduite de la fiction; il peut alors s'impatroniser guide du lecteur et conducteur du roman, seul habilité à incarner, par d'actives interventions, le déroulement narratif et le double régime de lecture qui lui correspond. Tel un meneur de jeu, qui, ayant réglé ses ruses et prémédité ses effets, se trouve sur le point d'engager la partie avec son partenaire, le romancier dévoile des éléments de sa stratégie, réaffirme la cohérence et l'esprit d'une écriture duale et duplice, et soumet son destinataire à un protocole de lecture idoine. Ainsi, Rabelais, solidement campé au seuil de ses romans, n'a de cesse d'exhorter le lecteur à dépasser les apparences facétieuses, burlesques et fantasques de ses dires, pour en trouver le sens ultime mais crypté, la leçon humaniste et très sérieuse d'une dérision dès lors bifide.

Enfin, la parodie agit sur l'aventure de la lecture qu'elle conditionne et commande selon un protocole donné qui, à son tour, dicte le mode de réception du roman. A la fois sommatif (en tant que l'efficacité de son mécanisme en dépend entièrement) et ludique (étant entendu que le plaisir pris à la confrontation du texte parodié naît d'une connivence joueuse… et flatteuse), le régime de lecture qu'il installe présuppose un lecteur averti, consentant et au profil particulièrement codifié. Puisque tout l'intérêt du discours parodique repose sur la mise à distance d'un modèle effectué par imitation, sa juste perception implique la connaissance du contenu originel et du code subverti sur lesquels la parodie tente une réécriture significative. Voilà pourquoi la manipulation parodique s'accompagne toujours d'une condition implicite – mais incontournable – d'un destinataire prédisposé, interpellé, en d'autres termes, d'un lecteur pressenti et choisi.

Ainsi, les cent mille vers du *Roman de Renart*, dont la constitution a duré près d'un siècle et mobilisé quelque vingt scripteurs, sont le fruit d'une élite qu'elle destine, en miroir, à un lectorat aristocratique remarquablement stable dans ses préjugés ethiques. Si cette longue parodie forme bien un ensemble composite par la multiplicité de ses sources et les successives collations (ou « branches ») qui l'ont de mille façons enrichie, cette hétérogénéité génétique est subsumée par la permanence de la métaphore animale, véritable signature d'un bestiaire démystificateur devenu archétype de notre culture. La parodie, parce qu'elle est *reprise* et *réforme*, travaille un matériau connu mais lui

applique un langage inédit. Sa lisibilité considère acquis la maîtrise d'un modèle préexistant, l'usage d'un code et la conscience d'un écart. Aussi n'est-elle donnée en partage qu'à ceux qui en comprennent l'origine, l'intention et la réalisation ! La parodie exige un lecteur réservé… C'est une écriture qui élude et élit.

Donc, l'élucidation du discours parodié postule un lecteur compétent et « conciliant », capable de donner du sens et, singulièrement *celui* que le parodiste aura décidé de conférer à un texte modifié né d'une opération mimétique. A cela s'ajoute la question de la cible visée qui, parce qu'elle suppose connu du lecteur un contexte idéologique (ou un champ littéraire donné), constitue la seconde clause de cette forme d'élitisme qui s'attache à l'entreprise parodique.

Lorsque les clercs des XII^{e} et XIII^{e} siècles entreprennent (par une écriture qui marie l'octosyllabe et l'anecdote) de parodier leur propre culture, ils ont soin de délivrer en même temps le sésame d'un langage codé qui transpose l'humanité observée en une animalité symbolisée. Cette clé d'un bestiaire allégorique facilite la maîtrise du roman par le lecteur, mais permet aussi à l'auteur d'en contrôler la réception… Le dévoilement de l'esprit de parodie ne va pas sans la délivrance d'un enseignement. Révéler le secret du fonctionnement d'un texte et les intentions qui y président, c'est *enseigner un art de lire* et encourager une manière de se cultiver par le livre. En tournant en dérision les idéaux de la société d'alors (que sa partie supérieure a instaurés et grâce auxquels elle exerce sa domination), la parodie n'a pas pour but d'en consommer, par un travestissement satirique, le définitif anéantissement. Rarement le parodiste est un iconoclaste… La dénonciation sociale, est en réalité, une admonestation morale : elle rappelle par le jeu du double langage des éléments de civilisation en péril ou considérés comme tels. Se fait jour, la *responsabilité de l'écrivain* qui recourt à la parodie à des fins éducatrices et morales et qu'il destine en somme à une population-sœur, cultivée, acquise aux mêmes valeurs, en affinité avec lui. Un tel consensus, condition *sine qua non* de l'efficience parodique, resserre le cercle étroit d'une circulation culturelle entre l'intelligentsia et… elle-même. Dans ces conditions d'homogénéité et de réciprocité, une dialectique de maître à disciple a sa place entre le romancier et le lecteur, dans une relation de part et d'autre entendue comme la substance et l'expressivité d'un enseignement littéraire et moral.

L'assise idéologique de la parodie parfois prend l'aspect opposé d'un conflit. Elle doit alors être telle que son destinataire la saisisse comme un acte de prosélytisme, dont le

parodiste escompte la conversion d'un public d'affiliés. Dans ce cas, la logique de la lecture participative demeure, mais son objectif est autre. Par le renversement et le miroir de l'autocritique, il ne s'agit plus de consolider le bien-fondé d'une pensée collective où tout un chacun – parodiste compris – ne reconnaît et se définit. A cette « parodie des retrouvailles » se substitue une « parodie de combat », pour qui la destitution du modèle n'est qu'une étape transitoire vers ce qui la justifie finalement : le triomphe d'une alternative. Le roman du XVII^{e} siècle fournit un exemple de cette nature. Le courant héroïque et pastoral par exemple permet à l'aristocratie d'exposer ses valeurs chevaleresques et amoureuses, empruntées librement au code médiéval**.** Dans de telles conditions d'émergence, le roman d'alors est miroir d'une élite et conservatoire de valeurs, éthiquement, « claniquement » marqué. Face à cette expression romanesque nobiliaire – sorte de vitrine idéologique, ostensible et défensive –à travers laquelle l'aristocratie qui sent son déclin se rêve galante et édifiante, un contre-courant se lève. La parodie imite et singe des modèles révérés, jugés inexpugnables, dans l'intention de faire rire un public élargi par l'audace irrévérencieuse d'une écriture de la contrefaçon. Son comique en effet veut être avant tout ce puissant levier qui démarquera cette littérature parallèle de l'idéalisme et de la rhétorique officielle. Ce burlesque contestataire n'a de comique que son anticonformisme qui entend se démarquer, des codes du bon goût, du convenu et des stéréotypes, ressentis comme privilège littéraires d'une caste au pouvoir. Parodique puisqu'il gage sur les effets inouïs d'un dérapage formel, il est aussi polémique dans la mesure où il prend le contre-pied des invraisemblances et des chimères du romanesque précieux, d'obédience et d'esprit courtisanesques et royaux. Corrosif et insolent, ce roman est d'abord démarqué, décalé. Son option parodique – indissociable d'un engagement politique **—** l'embourgeoise en effet : il l'affranchit du monopole d'écriture nobiliaire et, le prépare au réalisme et à l'individualisme des siècles suivants.

Plus généralement, la parodie participe de la joute. Elle est le signe d'une rivalité entre deux options d'écriture, elle-même symptomatique de luttes parfois extralittéraires. Aussi bien entre-t-elle dans le mouvement du débat de société, lequel doit sans cesse réinventer les formes du dissensus, par la reformulation des discours et un contre-discours. La parodie s'inscrit dans ce renouvellement des formes de l'expression contestataire. C'est en cela qu'elle est la plupart du temps une voix critique dans un moment de crise. Le roman qu'un intellectuel lui choisit pour cadre y prend donc sa part. En lui, la tension entre l'hypo- et l'hypertexte est plus qu'une contrefaçon littéraire : une confrontation idéologique. Le Barrès de *L'Ennemi des lois* le comprenait ainsi.

Qu'elle agisse sur une œuvre ou son environnement, qu'elle poursuive un objectif conservateur ou contestataire, la parodie est impensable sans la postulation d'un lecteur inféré. Elle est plus qu'un *style,* qu'une *esthétique*, ces traitements de langue qui n'appellent pas de manière expresse le *modus vivendi* d'un lecteur consentant. La parodie, foncièrement, est pacte de lecture. Son écriture produit du texte et coopte des lecteurs.

Le travestissement parodique qui procède du mouvement de destitution et de refondation est une opération trop complexe et subtile pour que le parodiste n'implique pas nécessairement son destinataire dans cette démarche. Sous le prétexte du jeu ou les dehors de la virtuosité elle est, en fait, éminemment culturelle et idéologique. Au plaisir d'une réécriture, elle convoque et conforme un public. Conjointement pari et projection, elle inclut l'extrapolation d'un lecteur averti et affidé. Voilà pourquoi elle nous paraît particulièrement propice à l'émergence d'un lecteur-disciple.

Comme remodelage d'un texte, la parodie recompose le genre littéraire dont ce dernier relève puisqu'elle en propose une excroissance (l'hypertexte) entée sur un support préexistant (l'hypotexte). D'un champ littéraire donné, elle multiplie l'espace ; pourvoyeuse d'imitations et de transpositions, elle participe à son infinie diversité par le jeu de la reprise et de l'écart. Cet accroissement par reproductions et transfigurations administre la preuve d'une littérature en permanente expansion, mais dont la prolifération, au lieu de s'alimenter d'apports extérieurs et exogènes, résulte d'un perpétuel auto-engendrement. A l'innovation, la parodie substitue donc la refonte, et à la nouveauté, la retouche. Principe d'amplification, toute sa vitalité repose sur l'exploitation d'un matériau déjà là et suffisamment connu : elle s'éprouve donc comme une double démarche de rétrospection et d'expérimentation. Toujours de seconde mouture, la parodie mime un modèle qu'elle dépasse. Ce faisant, elle contredit l'illusion même de la *mimesis* pour laquelle, à un référent extralinguistique, correspond un et un seul discours.

Aussi, tout en ravivant par « autofécondation » un genre donné, elle invite le lecteur à entrer dans une conception comparatiste et donc essentiellement relative du fait littéraire. En boutant ainsi l'idée d'un absolu qui serait immanquablement attaché à la création – à la création du roman en particulier – elle *éduque* un public dont elle modifie les habitudes, les perceptions de lecture. L'écrivain qui choisit d'en user fait donc œuvre

de magistère : par le biais du roman parodié, il s'adresse à son lecteur comme un maître ès-Lettres.

Opter pour cette parodie, c'est choisir d'enseigner le roman.

Comme action sur le lecteur, le régime de la parodie hypertrophie l'implication auctoriale. En bon imitateur, en effet, le parodiste se trouve dans l'obligation de produire, aux oreilles de ceux qui l'écoutent, un discours allusif par un double langage qu'inspire un mimétisme volontairement infidèle au modèle qu'il prétend travestir... Son propos ne sera opérant que s'il est perçu de ses allocutaires comme un discours de seconde main, et dont seule la résultante falsifiée par la parodie sera dicible et communiquée, situant délibérément le premier texte dans un arrière-plan omniprésent mais non dit. Un tel état d'équilibre, on le voit, campe à la croisée d'une compétence auctoriale et d'une connivence lectoriale. Le parodiste s'y doit d'apparaître imitateur second d'un auteur primordial, et son texte le palimpseste d'une écriture-mère. C'est à cette condition qui rend lisible le dédoublement du texte et de celui qui le fait exister, que le lecteur pourra à son tour collaborer à la métamorphose parodique, dès lors appréhendée comme une mystification *consentie*…

Cette efficience textuelle nécessite l'accompagnement actif d'un auteur placé autour et au sein de son roman, en position de commentateur et de critique. La parodie en effet combine ces deux inductions : un regard sur le texte qu'une lecture explore ; la conduite du lecteur que ce même texte investit. Ainsi, elle intériorise l'appariement de deux fonctions complémentaires assumées par le romancier et le public. Ces deux missions, coordonnées, investissent un imaginaire d'écriture-lecture, où les deux portraits de l'écrivain et du lecteur façonnent un *rapport au livre* spécifique à l'écriture parodique et susceptible d'engager dans un partenariat de maître à disciple. On dira bientôt comment Barrès parodiste se réserve une présence préfacielle en position d'avertisseur *en*

coulisse (selon le mot de Léo Spitzer[207]) et postfacielle, comme romancier *pair* et *protestataire* face à Bourget.

Avertir, raconter, dialoguer. En doublant le discours romanesque, le déploiement parodique multiplie du romancier ses aptitudes et ses postures. La réécriture critique qui s'adosse à un contrat de lecture de reconnaissance et de connivence entraîne un échange permanent entre le romancier et son lecteur, et contribue à faire du roman, non plus ce lieu exclusivement dévolu à un imaginaire fictionnel étranger au réel, mais l'espace d'un dialogue ouvert, interactif et « vrai ».

En assortissant langage et métalangage, la parodie réinvente le roman : d'univoque, ce dernier devient contrapunctique et, devenu divisible, le voici prédisposé à l'interlocution réelle d'écrivain à écrivain (dans une dynamique d'*intertextualité*) et du romancier à son lecteur (dans la perspective d'une *pragmatique*).

Un tel dispositif rappelle celui qui détermine le roman magistère et sa dimension extradiégétique. Il couronne le romancier d'un diadème qui l'intronise critique littéraire, déconstructeur de roman et maître à penser, et qui, tel Barrès, dispense les clés de lecture au public du moment, et de clins d'œil aux littérateurs contemporains.

Opter pour la parodie, c'est se donner, face au lecteur, l'identité du prosateur critique et du mentor avisé.

Dans la mesure enfin où la parodie inflige à la fiction qu'elle commente, dénature et réécrit un démenti de *mimesis,* elle constitue du roman sa remise en question et sa cure de jouvence. Parce qu'elle est répétition déformante du romanesque, elle déroute le lecteur et lui impose les clauses inédites d'un pacte singulier. Le rapport au texte qui parodie installe en effet *de facto* un lien de lecture à l'écart d'un *habitus* culturel.

Réformer le roman, c'est donc former le lecteur.

Tout l'art du parodiste consiste, nous l'avons dit, à *exister* dans son texte, non pas tant pour en révéler les secrets de fabrication ou les subterfuges que pour y conquérir la place d'un *meneur de jeu*. L'omniprésence d'un écrivain textuellement surprésenté

[207] Dans « le style de M. Proust », Léo Spitzer étudie comment s'articulent l'intrusion du narrateur et l'usage parenthétique. A la différence de l'adjonction de syntagmes adventices, qui signe la démarche d'un auteur désireux d'intégrer dans le droit fil de sa phrase des informations supplémentaires mais parallèles, la parenthèse – sorte d'anacoluthe qui prend la forme brisée d'une proposition syntaxiquement détachée – souligne en creux des perspectives d'arrière-plan, lieu du métadiscours auctorial. Elle serait pour ce motif « l'équivalent linguistique de la coulisse ». Le romancier à thèse, et celui qu'inspire plus généralement une volonté didactique, fait un large emploi de cette forme, artificieuse et suspensive, par laquelle un romancier maître à penser s'entremet dans son roman. Léo SPITZER, *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970, p.411-417.

s'invente alors une légitimation qu'il puise à la parodie elle-même : l'envahissement du roman par le romancier n'est que la réponse (toute conséquente…) à la « difficulté » d'un récit dont l'écart réclame l'action éclairante – voire éclatante — d'une instance auctoriale diligente et pédagogique, missionnée pour l'élucidation du texte et la conduction du lecteur, en vertu d'une sollicitude évidemment jouée et joueuse. Enfin, la réussite du *guidage* assuré par l'écrivain parodiste suppose la coopération active d'un lecteur acquis à la cause du projet didactique, gagné à son protocole de lecture et capable d'en goûter les subtilités et les demi-vérités. Public élu, lecteur réservé…

L'invention d'un destinataire idéal est peut-être ainsi la finalité essentielle de la parodie (elle-même duplice car, en dépit de ses allégations, jusqu'où l'écrivain postule-t-il réellement un lecteur double de lui-même, apte et prêt à jouer de connivence la même partie que lui ?...) Toujours est-il qu'en manipulant un texte travesti et en exhibant un auteur exégète, elle prétend s'affilier un lecteur assorti.

Choisir la parodie comme expression romanesque, c'est pour le romancier trouver la formule légitimée d'un compagnonnage et d'un enseignement du lecteur.

Seconde mouture d'un prétexte revisité, la parodie arbore son créateur qu'elle pourvoit d'une parole et s'allie un lecteur qu'elle déclare compétent. On voit par là que l'allocuteur et l'allocutaire de ce type d'écriture sont employés comme *juges et parties* d'un texte-carrefour, dont les enjeux sont ceux d'un échange et d'une intersubjectivité.

En révoquant une convention d'écriture, mais telle que sa proposition substitutive ménage encore et *à coté* d'elle l'existence du modèle destitué, la parodie prête au romancier le statut dédoublé d'un lecteur (de l'hypotexte) et d'un créateur (de l'hypertexte) ; elle fictionnalise de surcroît un interlocuteur docile à la réception de la parodie et continuateur éventuel du parodiste, libre à son tour de parodier le texte parodié…

La parodie a donc ceci de particulier qu'elle réunit l'écrivain et son public comme deux équipiers coprésents et mimétiques. A partir d'un traitement rendu signifiant et ostensible, et par le voisinage manifeste d'un hypo- et hypertexte symétriques et décalés, l'omnipotence du parodiste et l'adéquation réceptrice du lecteur idéalisé fournissent le cadre énonciatif d'une relation auteur/lecteur, dont un imaginaire valorise la coordination et la complicité des rôles et des identités. Et dans la mesure où la réussite de la parodie présuppose un tel type d'interlocution, on comprendra qu'un tel choix d'écriture puisse servir la cause d'une relation de maître à disciple, posée de part et d'autre d'un dispositif

textuel dialogique dont l'origine, l'agencement et l'usage coopèrent en faveur d'une dialectique du texte, de l'écriture et de la lecture.

La spécularité et la complémentarité, nos hypothèses de départ, se trouvent donc à présent confortées et prolongées. Elles relevaient jusqu'alors d'une dissymétrie textuelle apte à réunir les modalités narrative et idéologique du roman à thèse. Elles s'appliquent désormais en outre à une dynamique relationnelle particulière : en composant un roman hybride, la parodie construit également des postures associatives et symétriques qui confrontent le parodiste et le lecteur, dans l'esprit d'un texte commun à partager.

Il nous reste à dire comment les effets du régime parodique réalisent chez le lecteur une familiarisation du roman, un apprentissage de la lecture et une éducation de l'intelligence ; en un mot, comment les fruits de *l'Ennemi des lois* participent d'un projet didactique qui, en se jouant du genre du roman et des attentes du lecteur, façonne un outil d'expression au service de la pensée séditieuse du romancier, de la rénovation salutaire d'un genre et d'une intelligente transformation de la pose magistrale.

3 Un roman didactique

3.1 La parodie, ce feint divertissement

Voici le développement encyclopédique qu'un dictionnaire de culture générale donnait naguère de la parodie. Destiné à renseigner un public non spécialisé, ce texte est pour l'essentiel exemplatif et énumératif. Sur un fil chronologique commode mais très lâche et peu significatif, l'article rappelle les principales réussites du genre et s'efforce de réunir des modèles culturels incontournables. Si le texte ne parvient pas à une réelle synthèse (ce qui typifie l'écriture parodique n'est pas formulé), son propos a le mérite de fournir une matière première intéressante qui, après analyse, permet de mettre en lumière trois critères fondamentaux de la parodie : son inspiration intertextuelle, sa dimension comique et sa destination complice. On montrera ici que ces trois lignes de force réunissent les conditions d'une écriture à visée *didactique*.

> La parodie cherche ses effets dans la transposition burlesque d'ouvrages sérieux, familiers au public. Ainsi en Grèce dès le VI^e^ siècle, la *Bratachomyomachie* (« Le Combat des grenouilles et des rats ») d'auteur inconnu, parodie *l'Iliade* ; Aristophane trouve dans la parodie des poètes tragiques l'une des sources de son comique, et Lucien multiplie dans ses opuscules les parodies de tous les styles (telle sa fantasque *Histoire vraie*, parodie des romans d'aventure alors en vogue). Rome n'a guère connu ce divertissement littéraire mais l'esprit français s'y est souvent complu :

> les sermons comiques du Moyen-Age, tels chapitres de Rabelais, les Burlesques du XVII[e] siècle (*Le Virgile travesti* de Scarron, *Le Lutrin* de Boileau, etc.), de nombreux pamphlets de Voltaire en offrent des exemples divers. Ce sont les œuvres dramatiques qui ont engendré le plus de parodies. *Le Chapelain décoiffé*, œuvre commune de Chapelle, Furetière, Racine et Boileau parodie *Le Cid* pour railler Chapelain ; Subligny parodie *Andromaque* dans *la Folle Querelle*. De nombreuses parodies des drames de Hugo, la plus célèbre est celle *d'Hernani : Arnali ou la contrainte par cor*, de Lauzanne. Le théâtre lyrique a aussi ses parodies : *la Vestale* de Désaugiers, parodie de l'opéra de Spontini ; *Le Petit Faust*, celle du *Faust* de Gounod ; et tant d'œuvres bouffonnes dont *La Belle Hélène* d'Offenbach reste le type[208].

La parodie est une formule spécifique de réécriture en ceci que le modèle dont elle naît (et se démarque), au lieu de s'effacer, demeure présent et souvent même clairement identifié. La plupart des écritures, littéraires ou pas, dissimulent leur source ; la parodie, elle, expose l'emprunt qu'elle travestit. C'est que toute bonne reproduction doit garder à l'esprit de celui qui la lit la trace du modèle décalqué. Car sans lui, comment pourrait-elle s'apprécier ? Toute imitation suppose réalisés une assimilation et un démarquage dont elle propose un artefact inédit. Cette double opération relève du mime qui est, conjointement, reproduction analogique et création originale. La parodie de même repose sur un mécanisme mimologique qui rend nécessaire la présence concomitante des deux états du texte. Cette mise en perspective peut prendre l'aspect d'une juxtaposition ou, plus finement, d'une *transparence*. L'essentiel est de conserver à la parodie ce qui fait son identité : celle d'un regard et d'un reflet.

L'intertexte, en cette occurrence, n'est donc pas un point de départ, mais un *contrepoint* : la composition parodique participe d'une structure de la résonance en ce que le son initial et l'écho subséquent sont simultanés et également perçus. La prise en compte d'un texte antérieur à elle-même, forme sur laquelle la parodie se fonde et qu'elle incorpore à son propre discours, rappelle l'esprit de l'esthétique classique et son mode de création rétrograde. Cependant, en parodie, le modèle décalqué découle d'une démarche à la fois conservatrice et déviationniste, puisqu'ici, la reprise équivaut à une refonte. Le parodiste n'accomplit pas la tâche du copiste, il se prête à un travail de déphasage : son geste se situe à l'interface d'une appropriation et d'une régénération.

Forme particulière d'intertextualité, la parodie est par nature double et réflexive ; son efficience est déterminée par le confrontement et le contraste. Elle accole deux discours, deux esprits qu'elle fait dialoguer, et cette mise en tension implique beaucoup du lecteur (des compétences de culture et des aptitudes de lecture), habile à mesurer le différentiel stylistique et culturel entre deux modalités textuelles mises côte à côte et en concurrence, et d'où naîtra sa résultante comique, c'est-à-dire critique. Pratique

[208] *Grand Larousse Encyclopédique*, art. « parodie », Paris, Larousse, tome 8, 1968.

hypertextuelle parmi d'autres, la parodie est la « réécriture ludique d'un système littéraire » [209] reconnaissable, exhibé et transformé de manière à produire un contraste comique avec une distance ironique ou critique. Ainsi, sa couleur ludique n'est ni primordiale ni gratuite, au contraire subordonnée à une leçon de relativité littéraire et au principe de modularité des styles et de genres. La parodie est l'antidote à la mécanisation des procédés et à l'usure des figures… La raillerie, à laquelle on l'assimile habituellement un peu vite, appartient plus à la panoplie des stratégies de conquête auctoriale qu'elle n'explicite la nature mimétique et transformative de son mode de production.

La parodie est une génératrice et une formatrice : elle enseigne la plasticité des formes et elle matérialise le rajeunissement des styles.

« Transposition burlesque »… « sermons comiques »… « œuvres bouffonnes »… Il y a, bien sûr, du rire dans la parodie. Il compte parmi les effets escomptés du parodiste et campe à l'horizon d'attente du lecteur. Pourtant, en tant que reformulation textuelle, la parodie est une opération et, comme n'importe quelle tentative d'expression, elle obéit à des règles et des codes qui, finalement, donnent à la plupart de ses réalisations prévisibilité et lisibilité. Débouter le style sérieux, commenter le registre tragique en tonalité comique, c'est se prêter à un acte d'écriture du renversement et de la surprise qui spécule sur la réception des textes, versatile et malléable, aussi bien que sur la taxinomie des registres, amovible et relative. La substitution parodique s'oriente alors vers autre chose que l'issue comique : en détrônant le style sublime ou en disqualifiant la prose didactique (celle des manuels d'histoire politique imités et mis à mal dans *L'Ennemi des lois*), elle fait d'abord œuvre critique, par la relativisation des discours qu'elle suggère et le discernement de lecture auquel elle convie, comme en un miroir, son propre usager… En relayant ce qu'il disqualifie (l'esprit de sérieux, la suffisance, le dogmatisme) *L'Ennemi des lois*, par exemple, attaque le pédantisme ; mais il le dénigre par la contrefaçon, et rend le lecteur apte à goûter à côté du discours invalidé un langage de substitution à haute valeur ajoutée.

Force de bouleversement et de refondation, la parodie ne saurait donc se limiter aux résultats les plus sonores d'une joviale pantalonnade. D'une façon générale, son intérêt est ailleurs : dans l'adaptation d'une œuvre originelle à d'autres expressions

[209] YEN-MAI Tran-Gervat, «Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie*, n° 13, art. mis en ligne le 1er septembre 2006, URL [Université de Poitiers] http//revel.unice.fr/cnarra/document.htlm ? id = 372.

artistiques (la scène, l'opéra) ; dans la transgression d'une phraséologie dominante ou le subvertissement d'un parole d'institution, religieuse (c'est l'audace séditieuse des sermons comiques) ou laïque (Barrès de *L'Ennemi des lois*) ; dans la rivalité entre auteurs, la joute auctoriale par textes parodiés interposés et la conquête d'un public (Racine éreintant son adversaire Chapelain pour le plaisir du parterre… et la promotion du dramaturge parodiste). Par métier ou par talent, par à-propos, provocation ou stratégie, la parodie est un don d'imagination par acclimatation, dont l'aspect distractif – ni exclusif, ni final – présuppose au contraire un fonctionnement complexe et une mise en œuvre pleine d'adresse.

Ecriture de l'analogique en laquelle le reconnu et l'inusité s'apparient, la parodie est le lieu géométrique d'une émulation d'écrivains, d'une rénovation des genres et d'une conversion des lecteurs. Elle dessine ainsi de la vie littéraire un espace et un moment dont elle nourrit la vitalité et la diversité. Voilà pourquoi l'effet de dérision procède d'un travail de confrontation des discours où la contrefaçon est avant tout un moyen de suggérer l'art de reconstruire du neuf à côté des décombres d'un déjà vu dévalué. Dans la mesure où l'on accepte une définition élargie de la parodie (que Daniel Sangsue du reste appelle de ses vœux[210]), le rire qu'elle déclenche peut alors participer d'autre chose que d'une divertissante récréation : une recréation enseignante.

La parodie, lit-on par ailleurs, s'exerce sur des « ouvrages sérieux familiers au public ». Une opposition de registres (sérieux – non sérieux) et une mise en perspective entre un déjà vu et un dépaysement sont donc ses composantes. Toutes deux s'articulent autour de la notion de familiarité, préalable à l'exercice. La parodie en effet est le point de contact d'un créateur et d'un public, d'un passé mémorisé et d'un présent potentiel : sans la reconnaissance d'un paradigme, pas de prise de conscience d'une création ; sans archétype inscrit dans un imaginaire collectif, pas de démarquage perçu.

Une telle connivence réfère à deux univers littéraires variables en degré d'universalité : une parodie se confine dans un microcosme culturel parfois mondain, là où l'assiduité d'un public d'affidés préfigure sa bonne fortune ; une autre s'ouvre à un héritage plus large, plus lointain aussi, et que sa tâche de transmutation relie aux enjeux non moins vastes du legs culturel et de la création contemporaine, en rupture ou en continuité avec les œuvres passées constituées en patrimoine…

[210] Il y a, selon le critique, nécessité d'une extension définitionnelle, car l'effet parodique repose plus sur « la réécriture transformative que sur l'intention moqueuse de son auteur ». Daniel SANGSUE, *La Parodie*, Paris, Hachette Supérieur, « Contours littéraires », 1994.

Spécialisée et alors intégrée dans des pratiques et des réseaux, au contraire généraliste et agissant sur un commun dénominateur référencé, la parodie participe immanquablement d'une interrogation sur la valeur de la loi (ces règles qui gouvernent l'écriture et la lecture de la littérature occidentale…), la prise en compte du destinataire (écrire, est-ce forcément écrire pour un non-écrivain ?), et la question de la posture auctoriale (si la parodie est une légitime création, que crée-t-elle au juste ?...).

Une semblable familiarité confère sa lisibilité – et tout son sel – aux reformulations titulaires dont la parodie aime à se parer. La substitution lexicale y est reine et ses procédés rivalisent de création décalée : le substantif générique (*Les Jumeaux* pour *Castor et Pollux*) ; la périphrase dépréciative et burlesque (*Le Cocher maladroit* après *Phaéton*) et la destitution du nom propre par laquelle le héros perd son identité et son statut de référence culturelle ; l'alliance de mots (*Les Sermons comiques*) ; le calembour (*Hernani* sera *Arnali ou la contrainte par cor*) ; la prévalence de l'épithète antéposée sur le nom propre (*Le Petit Faust*) ; l'usage – à la fois curieux et signifiant – qui consiste à fictionnaliser les auteurs parodiés alors réduits à la portion congrue d'un mot-vedette (dérision totale de pamphlétaire ou célébration et reconnaissance tout de même ?...), simple élément d'énoncé (*Le Virgile travesti, Le Chapelain décoiffé*), désormais substantivé, flanqué d'un article iconoclaste et féroce.

La parodie – et le roman qui au milieu d'une actualité *anarchiste* s'intitule *L'Ennemi des lois* n'échappe pas au jeu du clin d'œil et de la provocation – aime à forger, en un signal initial fort, l'esprit et le projet qui l'animent : son titre est son drapeau et sa marche revendique une singularité qui prend des gages sur le contraste, l'imprévu et une forme d'épatement. Souvent donc, la formulation titulaire de la parodie équivaut à un pronostic et ressemble à un cartel… On dira bientôt l'usage qu'en a fait le chantre du culte du moi dans son roman de 1893.

L'analyse succincte de quelques-unes des formes les mieux attestées du répertoire parodique montre ainsi combien le *titre*, dans sa position de surplomb extradiégétique, constitue non seulement un seuil mais une clef de l'œuvre dont il fait prévaloir la conception et pressentir la réception.

Introducteur du roman et annonciateur de la parodie, guide de lecture et chemin tracé d'une interprétation préparée, le titre d'un ouvrage parodié agit dès la périphérie du texte, dont il désigne la place singulière au sein d'un genre, la nature et les finalités du projet d'écriture qui le sous-tend et, par extrapolation, la fonction même du lecteur, invité

au « double plaisir de la reconnaissance et de la surprise[211] », lecteur prémédité appelé à jouer son rôle dans la manipulation ludique et critique d'un langage dédoublé et revisité.

Cette fonction d'affichage prédispose à une lecture donnée et présume un lecteur au diapason du parodiste. En modelant un texte premier et en conduisant le lecteur vers l'appropriation d'un texte second, la parodie postule une complémentarité entre l'*écriture* et la *lecture* particulièrement active et féconde, conditionnée par une complicité – réelle ou de convention – entre *le romancier* et *son public*. La parodie veut que le reniement d'un modèle textuel ait pour symétrique le ralliement d'un lecteur modélisé.

Le titre est à comprendre comme un élément de concertation placé à la proue de la parodie dont la raison d'être est d'instaurer un discours de connivence entre le romancier et le lecteur. Il entre dans une stratégie plus générale mobilisée pour créer les conditions d'un climat de concordance, de complicité et de correspondance, du créateur au destinataire de l'œuvre. Le but est alors de conforter un rapport harmonieux, de sensibilité et de pensée communes, entre le parodiste et son public. La connivence est une pièce maîtresse du jeu parodique. Elle est là pour affermir le bien-fondé d'une écriture qu'elle plébiscite et ratifie *par avance*. Elle s'inscrit dans la définition d'un pacte de lecture à coercition ambiguë, puisqu'il feint de conjecturer une attitude de lecture parfaitement assortie au plan de l'écriture.

Le langage de la connivence est une pétition de principe dont la parodie a besoin. Par lui, elle peut rêver la parfaite confluence de deux esprits affines. Par là elle rejoint l'imaginaire de la relation de maîtrise hanté par une quête d'équilibre et d'union.

La parodie est-elle divertissement ? Oui : l'histoire littéraire l'atteste et le succès de ce travestissement jubilatoire le confirme. Pourtant, il ne faut pas juger d'une écriture sur ses effets immédiats, et moins encore sur les plus irrationnels d'entre eux. Par essence mimologique et géminée, la parodie est d'abord l'acte conscient d'un bouleversement. Elle renverse des conventions scripturaires et des codes esthétiques ; elle perturbe une attente et une confiance. Elle est donc, à première vue du moins, une cause de fragilisation du fait littéraire. Voilà pourquoi sans doute le comique et la connivence, qui si souvent l'escortent, sont nécessaires à sa légitimation. L'un et l'autre la réintègrent dans le champ littéraire en l'indexant au plaisir très goûté de la satire et de la dérision. La parodie, effectivement, bat en brèche bien des évidences et des certitudes qu'une doxa culturelle s'appliquer à fixer, et dont elle relativise *a contrario* les hiérarchies et les

[211] Daniel SANGSUE, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2007.

préjugés. Force de contestation, la parodie est aussi un principe de renouvellement ; son existence avérée (et sa place dûment reconnue) prouvent la liberté d'une époque où les artistes et ceux qui ne le sont pas jouissent d'une égale liberté, de création et d'acculturation. La parodie apparie des processus contradictoires de déconstruction et de réaménagement qui, conséquemment, destituent et stimulent des attitudes favorables à une lecture ouverte et critique du fait littéraire.

Au fond, cet art lettré de la substitution constitue un *enseignement* : pour l'écrivain qui s'attelle à l'exercice, une pierre de touche où la tentation de la facilité constitue le plus grand des écueils ; une sensibilisation à la ductilité des expressions littéraires pour un lecteur invité à collaborer à une invention de façon active et avisée.

Les trois facettes de la parodie – intertextuelle, comique et complice – font de cette dernière le lieu d'un *dialogue* de textes à textes et l'enjeu d'un *échange* entre un romancier et son public. Une dialectique s'y joue qui, quel que soit le point de vue où l'on se place, narratif ou pragmatique, fictif ou effectif, décalque une relation de maître à disciple. Mode de transformation d'un texte, moyen d'expression d'un écrivain et instrument de formation du lecteur, la parodie satisfait à toutes les conditions d'un *magistère auctorial* par *roman médiateur interposé*.

Imiter n'est pas uniquement dénaturer un modèle pris pour cible dont on discréditerait le mot ou l'idée, à des fins stylistiques ou idéologiques. C'est aussi, par vertu transformative qui est puissance créatrice, suggérer davantage que ce que l'imitation produit : entendre – et faire entendre – un sens nouveau par le contre-point d'une contrefaçon. Parce qu'elle est du récit son déplacement et du lecteur son déroutement, la parodie conjugue une remise en cause et une remise en route. Quoi de plus *magistral* que cette double action *par* un livre et *sur* un homme ?...

3.2 Les leçons sérieuses du jeu de parodie

On a dit de la parodie qu'elle était une écriture du « détournement ».[212] Quelle est alors sa fonction ? Et où conduit ce *détour* ? En d'autres termes, quel « régime » (pour parler là encore comme Genette) imprime-t-elle au texte qu'elle transgresse et transforme ?

[212] Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points », 1982, p.40.

L'Ennemi des lois répond en faisant de la subversion du récit romanesque une instruction au lecteur. C'est ainsi qu'un premier discours, une fois destitué, en provoque un second, substitutif et parallèle. Du traitement parodique peut alors s'exonder une voix auctoriale distincte du narrateur, régulatrice et légiférante, dont l'*autorité* s'autoproclame par un affranchissement rendu ostensible des conventions qui régissent d'ordinaire la marche du roman. Délibérément autonome et d'émancipation affichée, elle projette une tonalité magistrale susceptible d'inscrire dans ce roman remanié une démarche d'ordre esthétique et idéologique de conduction du lecteur ; son public est une collectivité à former au contact d'un travestissement, et sa méthode consiste à vouloir son vis-à-vis lecteur partie prenante d'un exercice littéraire qui mise sur une défiguration romanesque aux enjeux d'un pari didactique.

L'inflexion parodique qui inspire le mouvement d'ensemble du roman barrésien transpose ce dernier en exercice d'écriture dont un littérateur se saisit et en outil de formation livresque donné au public. La manipulation transformative initiée par le romancier réclame symétriquement la transformation d'un lecteur interpellé. Cette logique est un impératif qui conditionne l'efficacité textuelle. Ainsi, et de manière systématique, l'emprise parodique dialectise le rapport romancier/lecteur dans l'esprit d'une *mutualisation* dont le rendement optimal passe par les nécessaires complicités d'un langage et d'une vision du monde partagés, et qu'un travestissement, proposé et consenti, réaffirme dans les termes d'un consensus renouvelé entre l'écrivain et la société. Ces affinités de professionnels à profanes ne sont pas des épiphénomènes littéraires comme ceux qui découlent d'une heureuse osmose entre un romancier et une collectivité ; il s'agit ici d'impératifs constitutifs de la démarche et liés à l'intelligence même, *productrice* ou *réceptrice*, de la parodie. Elles attestent l'existence d'un contact implicite et réciproque du littérateur au lecteur qui s'ancre sur des correspondances et des reconnaissances, et que la conjonction d'une proposition et d'une adhésion fixe et fortifie. La viabilité de la parodie en dépend. Le roman réécrit en effet les considère acquis et acceptés dans la mesure où l'œuvre proposée à la lecture postule (sauf exception) la compréhension par le récepteur de l'esprit qui en a inspiré la conception.

Cette évidence plus ou moins feinte du parodiste est un acte de foi du créateur qui présume son ouvrage recevable. Cette transparence supposée (mais résolument affirmée et comme allant de soi) fait du discours parodique un excellent outil de contestation et de formation. Subversif et innovant ou se prétendant tel (ce qui revient au même…), il est ce

terrain qui, en explorant un genre qui sera renouvelé, sonde un public à venir, pas encore constitué.

Mise à nu du discours narratif et mise au diapason du lecteur, la parodie est par là-même expérimentale et son objet d'expérience est double : il concerne aussi bien la facture du roman, remodelée, que la perception du lecteur, convié à lire autrement le roman.

La part essentielle de non-dit et de fausse évidence si particulière au langage de la parodie rappelle combien cette écriture, par tacite convention mutualisante, est en définitive incertaine et fragile. Les conditions de son intelligibilité, que le texte affecte cependant de réunir de façon joueuse et duplice, n'en constituent pas moins, dans la réalité extradiégétique, une prise de risque pour le roman dont les codes sont dérégulés et une difficulté pour l'amateur dont l'appréhension déroutée est réorientée vers la familiarisation

'un protocole romanesque alternatif.

Aussi supérieurement décalée que superficiellement consensuelle, l'œuvre parodique mêle la légèreté du jeu à la gravité de la règle, l'inconséquence du tour de style amusant avec la maturité d'expérience d'une réécriture hautement maîtrisée. Il y a donc de la conspiration dans la parodie, et l'amalgame du facile et du difficile est une forme de machination, typique de ce détournement livresque. Constater ce double langage n'est pas observer une ambivalence. La duplicité dont il est question ici désigne le texte parodié comme le moment idéal d'une *déprise* et d'une *reconquête*, elles-mêmes particulièrement activées dans le cadre d'une interaction de maîtrise envisagée comme le cheminement intellectuel qui fait passer quelqu'un – le lecteur et disciple – d'un dessaisissement vers une réappropriation. Le parodiste est toujours un peu comploteur… mais la sédition de la forme qu'il invente est la trame d'une formation dispensée. Voilà pourquoi la parodie peut être envisagée comme un laboratoire où précipite une offre littéraire, buissonnière, qui demande une lecture contrainte à réfléchir sur elle-même ; toutes deux, offre et demande, trouvent leur point d'équilibre et d'échange dans un objet romanesque voulu comme proposition de littérature et mobile d'éducation. C'est parce qu'elle expose le roman à l'examen et qu'elle met en scène l'interpellation de son lecteur que la parodie est enseignante. En questionnant le genre, elle investigue le public.

Le parodique est une didactique. Dans la mesure où l'art du conteur est inséparable de l'art du penseur, le romancier qui s'y livre agit doublement : sur le discours du roman, comme inventeur de formes non canoniques qui alimentent un

métalangage critique du genre romanesque ; sur le public, comme instigateur d'un comportement ouvert et curieux, qui cultive l'habitude éminemment culturelle de l'appréciation et de l'approfondissement.

Réformateur du roman et formateur du lecteur, le romancier-parodiste est un romancier-pédagogue.

L'Ennemi des lois quant à lui articule parodique et didactique en deux volets croisés. Le premier a trait à la *lettre* du roman. En tant que « stylisation » d'un récit (Bakhtine), il sert d'évocation décalée à un magistère tourné en dérision, vécu par des personnages que leur statut de protagonistes ironiques présente à l'intelligence du lecteur comme otages d'une relation de maître à disciple falsifiée et falsificatrice. Le second volet nourrit l'*esprit* du roman. En tant que « refonctionnement » (Rose), le discours parodiste demande à être lu comme un dit d'auteur parallèle et substitutif à la narration, reçu du lecteur comme l'écriture intermittente et alternative au langage romanesque traditionnel.

Le premier aspect est illustratif. Il décrit une situation imaginaire que des figures romanesques engagées dans un leurre magistral incarnent. Le second aspect est démonstratif. Il dessine du roman un contrepoint critique, de source auctoriale et à destination d'un lecteur à former.

La clôture diégétique du roman (en son chapitre II) sert de cadre à la mise en scène satirique d'un rapport de maîtrise oblitéré par l'illusion et le malentendu dans lesquels Claire et André se débattent, en jeunes êtres candides et dépossédés d'eux-mêmes qui participent à une action et jouent une émotion dont l'intelligence leur échappe.

L'ouverture extradiégétique sert de dynamique à la mise en œuvre d'un rapport de maîtrise externe et induit, fondé sur un recul et un discernement d'ordre esthétique et idéologique, au terme desquels un romancier donne avis et leçon à ses contemporains et acolytes.

Il y a ce que le roman *montre* : une cible moquée. C'est le prétexte romanesque au portrait caustique d'une jeunesse dont l'immaturité et la quête identitaire sont appréhendées à travers le *simulacre* d'un lien magistral édulcoré et obscurci par des personnages dont la conscience de soi est encore en construction.

Il y a ce que le roman *fabrique* : une inculcation importante. C'est l'arrière-pensée éducative qui surplombe un roman dont l'enjeu consiste à invalider un magistère en

abyme, instrumentalisé par un romancier pédagogue comme contre-épreuve et rebond à une instruction au lecteur.[213]

Un *maître écrit*… un *disciple lit*. Quoi de plus normal, quoi de mieux établi en somme ? Cette évidence première recèle pourtant une conséquence capitale : la dialectique magistrale se décline en une relation livresque. Le livre y occupe une fonction primordiale : il est *contact* et *relais* – objet d'une confrontation et instrument d'un passage – point d'arrivée (côté magistral) et point de départ (côté discipulaire) d'une pensée partagée. Il est le point de jonction – point de *non retour* aussi parfois si l'on suit l'évocation bourgétienne du jeune Greslou — le commun repère de deux intelligences accordées à l'étalon d'une même pensée scripturaire, dont l'une (l'initiante) propose en écrivant et l'autre (l'initiée) reçoit en lisant un même bagage intellectuel compris dans les termes d'un livre, *mesure* et *médiateur*.

Circonscrire une pensée, la tresser aux fils d'une trame narrative qui lui servira de paravent et de porte-voix, sans omettre d'organiser les modalités de sa transmission par la mise en œuvre d'une écriture transitive et de participation, appartiennent pleinement à l'esprit qui préside à la gestation d'un texte magistral. Que ce dernier soit, en outre, un roman parodique, et se dessinent alors les deux dimensions qui le constituent en *miroir* : d'un côté, l'écriture de la parodie ; de l'autre, sa lecture.

L'Ennemi des lois rend cette double entrée possible. Le roman raconte un épisode symbolique, cible, qu'il choisit de traiter sur le mode parodique ; mais il constitue aussi un modèle d'écriture dont la logique, le mécanisme et le rendement sont d'essence parodique. Dans le premier cas, l'événementiel fictionnel est le sujet aux dépens duquel s'exerce le regard du parodiste, et l'objectif du roman n'excède pas la dénonciation d'une forme de relation humaine qu'une consonance magistrale mal entendue décrit comme un jeu de dupes. La seconde approche inverse et complète cette perspective : l'*événementiel* fictionnel n'y est plus *ce sur quoi* la parodie s'applique, mais *ce par quoi* le roman-magistère parodique existe. La première entrée pense le roman comme l'écriture d'une aventure et invite à étudier *L'Ennemi des lois* tel un texte qui parodie un magistère. La seconde pose le roman comme l'aventure d'une écriture et se propose d'y retrouver les éléments d'un magistère de la parodie.

[213] *Les Nourritures terrestres* présente un dispositif textuel analogue puisqu'il intercale l'épisode de Ménalque (chapitre IV) qui dialectise la relation de maître à disciple dans son déroulement général. Cependant, le parti qu'en tire Gide est autre dans la mesure où, chez Barrès, l'option parodique seule pouvait donner lieu à cet aller-retour permanent et persifleur d'un contrepoint réflexif et autocritique…

Parodie de magistère et magistère de parodie, *L'Ennemi des lois* déroule parallèlement un récit intradiégétique de monstration et un dit magistral extradiégétique de démonstration. Dialoguent entre elles les polarités narratives et discursives propres au roman *à thèse* et *de formation*, au creuset d'un texte en diptyque qui choisit de miser son impact didactique sur le pari d'une option parodique.

Roman qui *raconte* et roman qui *parle* un magistère, *L'Ennemi des lois* agence une relation de maîtrise à double focale conçue comme narration et interpellation. Elle situe ses discours au sein et en périphérie de sa diégèse. Son énonciation, dédoublée, identifie les présences textuelles du romancier et du lecteur à des images magistrales et discipulaires.

Or, écrire *comme un maître* – c'est-à-dire pour un disciple – nourrit une forte ambivalence au sujet des rôles de l'écrivain (parfois narrateur lorsqu'il conduit la diégèse, parfois professeur lorsqu'il parle à côté d'elle…) et du lecteur (tantôt narrataire d'un roman, tantôt partenaire d'une leçon), toutes fonctions labiles, à première vue désaccordées, dont l'instabilité, l'intermittence – et plus problématiquement encore, le postulat de leur présumée adéquation ! – nous plongent, après *Le Disciple*, dans une spécificité nouvelle du roman-magistère.

4 Une théâtralisation de la maîtrise

> Quand ils eurent pris des notes, ils rédigèrent un programme.[214]

La parodie du magistère à laquelle *L'Ennemi des lois* s'active prend une forme particulièrement aiguë dans un épisode situé au chapitre deux « A Sainte-Pélagie ou sensibilité des réformateurs français » du roman. C'est le moment où le narrateur raconte en quels termes la candide et sensible Claire Pichon-Picard décide de prendre ses leçons de sciences politiques auprès d'André Maltère, maître réprouvé et professeur forban, incarcéré en raison de sympathies déclarées (par voie de presse) pour un coup de force anarchiste à connotation antimilitariste.

En une dizaine de pages qui restituent des entretiens pseudo-pédagogiques sous forme d'une mise en scène sarcastique et ludique, Barrès éreinte (aux frais du disciple)

[214] Gustave FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, Paris « GF-Flammarion », 1998, chap. IV, p. 179.

« cette soif de s'instruire particulière aux jeunes filles de ce temps qui ont, toutes, la passation des professeurs » et aux (dépens du mentor), les pédanteries d'un maître de conférence au verbe disert et à l'esprit calculateur. Le duo très improbable des personnages (jeunes, doués, immatures et demeurant en-deçà des véritables désirs qui les animent), le contenu d'un enseignement ambigu (le savoir livresque d'ampleur historique et de nature théorique se mêle inextricablement aux incidences et aux échos émotionnels qu'il suscite ou nourrit), sa passation équivoque (parce que les vrais enjeux sentimentaux et érotiques de ce colloque magistral échappent en partie à la conscience des protagonistes) fécondent – cocktail ironique et décapant ! – une théâtralisation de la maîtrise qui destitue par révélation en contrepoint de la vérité le rapport pédagogique, le besoin de savoir et l'ambition d'instruire. La scène est exemplaire de ce type de parodie auctoriale et magistrale qui s'exerce à l'encontre des personnages du roman et pour la gouverne de ses lecteurs. Pour mener à bien sa mission de divertissement et d'enseignement, elle use simultanément des ressources du décor, de la caricature et du commentaire d'escorte.

4.1 Le colloque *carcéral*

La prison est, comme aire de jeu magistral, saturée de symboles et de connotations. C'est pourquoi le confinement de Claire et d'André dans cet espace clos relève d'un choix qui résulte de la combinaison de plus éléments.

En insufflant à l'épisode a dose de romantisme et de « kitch »[215], ce cadre exacerbe la clôture d'un environnement inconnu et invisible, le mystère de l'interdit et de

[215] La préface du livre de Funck-Brentano, *Légendes et archives de la Bastille* (1909), fournit un témoignage de première main sur ce que fut, relativement au monument, la grande exposition de 1889. On y lira sous la plume de Victorien Sardou la dénonciation d'une commémoration trompeuse, propre à entretenir dans l'esprit du public les clichés d'une imagerie populaire par une mise en spectacle et un décorum mélodramatiques : « Je visitais, avec quelques amis, à la grande exposition de 1889, cette réduction de la Bastille, que tout le monde a pu voir, et qui d'ailleurs était bien faite pour en donner l'image la plus fausse. A peine avait-on franchi la porte d'entrée, que l'on voyait, dans l'obscurité, un vieillard affublé d'une longue barbe blanche, couché sur la paillasse humide traditionnelle, agitant ses chaînes, et poussant des hou ! hou !! lamentables. Et le guide des visiteurs disait, non sans émotion : « Vous voyez ici l'infortune de Latude, qui est resté dans cette position, les deux bras enchaînés derrière le dos, pendant trente-cinq ans ! ». Je complétai ce renseignement en disant sur le même ton : « C'est même dans cette attitude qu'il a eu l'adresse de fabriquer l'échelle de cent quatre-vingt pieds de long, qui lui a permis de s'évader ». L'assistance me regarda avec surprise, le guide avec malveillance et je m'esquivai » (p. V – VI). Les effusions de Claire Pichon-Picard sont donc une donnée psychologique « d'époque », et le choix de Barrès de situer sa parodie magistrale dans le cadre mythologisé de la prison subvertit la maîtrise en théâtre, l'intellectualisme des personnages en sentimentalité, et le lieu d'un enseignement faussement sérieux en un espace scénique surcodé, dévolu à l'emphase pathétique et définitivement pervertie par un lyrisme de pacotille…

l'exception, l'exotisme d'un espace de la relégation, de la parenthèse et de la marginalité. Ce décor entretient de surcroît de subtiles relations avec les personnages barrésiens dont il révèle ou relève la situation concrète ou le paysage intérieur de manière ironique. C'est ainsi que l'incarcération d'André Maltère rappelle son attachement à l'anarchisme puisqu'elle est la sanction dont la société punit l'approbation journalistique puis publique de ce dernier à l'attentat par où commence *L'Ennemi des lois*. Elle satisfait également les aspirations oniriques de Claire Pichon-Picard, très portée au rêve et à la rêverie, et qu'une lecture enfantine et émerveillée de *La Révolution française* de Michelet a rendue sensible aux lieux extraordinaires chargés d'histoire et de symbole[216]. La prison est une force centripète où convergent l'allusion à la politique contemporaine (l'attentat de Jules Méry), l'espace d'une magistralité parodiée, et le psychisme investigué des deux partenaires de la maîtrise. Elle est également douée d'une force centrifuge dans la mesure où elle réactive l'intertexte de maintes représentations littéraires.

Quand deux personnes se rejoignent volontairement dans la même cellule d'une prison, c'est qu'elles s'aiment… Le thème de la prison heureuse et celui de la prison d'amour parcourent la littérature occidentale, depuis sa période courtoise encore sensible dans le roman de Diego de San Pedro *La Carcel de amor* (1465) jusqu'aux aventures inoubliables de Fabrice Del Dongo enfermé dans la tour Farnèse pour le meurtre du comédien Giletti. Les passerelles entre *La Chartreuse de Parme* et *L'Ennemi des lois* sont très significatives de l'inspiration stendhalienne du roman de Barrès. L'épisode carcéral commence au second livre du récit de Stendhal (la condamnation du héros à douze ans de forteresse pour le meurtre de l'amant de Marietta son rival en amour, l'enfermement à la citadelle de Parme, l'incompréhensible joie alors qui s'empare de lui, la vue de Clélia que Fabrice observe d'abord entre les jalousies de son abat-jour puis s'enhardit à interpeller par signes) jusqu'au point culminant du chapitre dix-neuf au cours duquel la fille du gouverneur que son père menace du couvent ose enfin provoquer une « conversation »

[216] L'intertextualité réserve des surprises étonnantes ! Par exemple, Félicité de Lamennais, qui fut incarcéré à Sainte-Pélagie entre 1841 et 1842, y écrivit à Michelet tout le bien qu'il pensait des pages que l'historien venait alors de consacrer à Jeanne d'Arc. Claire de Maurice Barrès, lectrice inconditionnelle de Michelet et disciple d'André Maltère, a donc son antécédent et son double dans la personne réelle de l'irréconciliable ennemi du cléricalisme romain… et c'est dans la géôle d'une prison que l'un et l'autre disent leur amour pour l'œuvre de celui qui a tant magnifié la Bastille. « Quinet m'a remis, Monsieur, le tome cinquième de votre belle *Histoire de France*, dont j'ai lu déjà avec tant d'intérêt les premiers volumes. Celui que vous venez de publier n'en aura pas moins pour moi, et je m'empresse de vous remercier des heureux moments qu'il me procure dans ma prison. J'ai été fort sensible à ce souvenir de votre part, ainsi qu'aux sentiments sympathiques que vous me témoignez. Agréez, Monsieur, l'expression de ceux qui m'inspirent votre noble caractère, votre vaste science et votre haut talent, et que j'ai tant de plaisir à vous exprimer. F. Lamennais. Ste Pélagie, 1er septembre 1841 ». (*Correspondance générale*, LAMENNAIS, tome VIII, n° 3085).

avec le forban libertin promis à un empoisonnement prochain. L'enfermement du personnage masculin dans une claustration qui le rend (tout de même…) à demi-accessible aux visiteuses, la marginalité du prisonnier politique mis au ban de la société mais élu par la jeune fille séduite, consentante et prête à maintes compromissions, la liberté qu'il brandit comme un défi à l'ordre social et par laquelle il échappe à son infamie dans la mesure où il prétend ne pas en souffrir, l'éloquence enfin qu'il manie en maître (celle de l'Eglise pour Fabrice, celle du barreau pour André) constituent quelques résonances parmi d'autres entre la longue chronique italienne et la « petite fantaisie anarchiste ».

La prison constitue le *lieu excentrique et excentré* du colloque magistral. Un reclus et captif y reçoit un disciple demoiselle de bonne famille : disgrâce magistrale et faveur discipulaire y font bon ménage. La cellule de détention devient un huis-clos de consultation et la geôle du proscrit le lieu d'une formation intellectuelle entreprise sous la forme d'une quête à deux, dont l'ambivalence se situe dans l'indistinction de sa source (la lecture de Saint Sinon et de Fourier) et de son retentissement émotionnel (l'acheminement vers la conjugalité). *L'in-pace* est le lieu idéal d'un préceptorat coupé du monde et par là même protégé de sa logique juridique, légaliste et répressive ; débarrassé des contingences et dégagé des contraintes ordinaires, il est totalement ouvert à la paix de la réflexion comme à l'intimité de l'amour, accueillant aux spéculations de la pensée politique comme aux suggestions du désir amoureux. Son infranchissable clôture en conditionne l'accès et y en ritualise la vie. Fortement circonscrit, marginalisant et distinctif, il est ainsi propice à un mode d'existence supérieur. Le lieu de la sanction est l'espace d'un sanctuaire. La cellule de Saint Pélagie concrétise une utopie, peut-être pas « un ailleurs où tout va bien », mais très certainement un ailleurs où se déploie, derrière d'épaisses murailles et pour un laps de temps de trois mois, une relation protégée et inédite, clandestine et réservée, à mi-chemin du tête-à-tête d'homme à femme et du face à face entre un maître et son disciple[217].

[217] Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault rapporte l'existence d'une *Gazette de Sainte-Pélagie* (du début de la monarchie de Juillet), une de ces publications plus ou moins directement isues de la prison et rédigées par des philanthropes, des spécialistes ou d'anciens détenus. Organe de défense des prisonniers, la *Gazette en question* militait pour un système pénitentiaire qui aurait pour vocation première « l'amélioration de l'espèce », tout autre objectif étant « l'expression d'une société encore barbare » (21 mars 1883). Le ton et l'esprit tranchait alors avec la vieille tradition des descriptions « pittoresques » du monde des malfaiteurs. A cet égard, la *Revue de Paris* de juin 1836 rapporte en ces termes le fameux passage de la chaîne dont Victor Hugo tirera plus tard des accents pathétiques et critiques : « Les physionomies sont aussi variées que les costumes : ici, une tête majestueuse, comme les figures de Murillo ; là, un visage vicieux encadré d'épais sourcils, qui annonce une énergie de scélérat déterminé… Ailleurs une tête d'Arabe se dessine sur un corps de gamin. Voici des traits féminins et suaves, ce sont des complices ; *regardez ces figures lustrées de débauche, ce sont les précepteurs* » (c'est nous qui soulignons).

La représentation littéraire de l'emprisonnement politique vers 1890-1892, c'est-à-dire entre la fin du Boulangisme et le début des attentats anarchistes, n'a pas donné lieu à une véritable dramatisation textuelle. C'est que les vrais martyrs ne sont pas les prisonniers mais, selon la réponse des anarchistes, le peuple opprimé, dans son ensemble et sans distinction de classe. Pour Barrès qui en partie seulement souscrit à ces thèses, les véritables martyrs sont les instincts et les émotions. La vraie prison ?... La société (ses lois et sa morale). La question devient alors : qu'ont-elles voulu enfermer ? Qui attend la délivrance ?

4.2 La comédie magistrale

En pédagogue parodiste, Barrès restitue la réunion pédagogique de Claire et André derrière le prisme déformant d'une caricature qui s'égaye de la construction des identités et de la conjonction des rôles que chaque protagoniste tant bien que mal s'efforce d'incarner au regard de son vis-à-vis. Inscrit dans une interaction rendue scénique, le procédé résorbe les figures en présence à l'état de pantins qu'un commentaire auctorial taquine, abaisse le degré de conscience et de participation de partenaires immergés dans le jeu magistral qui les réunit et sa mise en scène qui les objective, exhausse le plaisir du romanesque porté à son comble par une théâtralité divertissante, et promeut le lecteur au rang de spectateur, à la fois observateur et appréciateur, témoin et juge d'une scène de dérision et d'humour. A lui donc d'effectuer, avec le soutien assuré d'un auteur narquois, l'équation des postures du disciple et du maître engagées dans un jeu de miroir de l'anamorphose et du gauchissement.

De fait, les leçons offertes au public de *L'Ennemi des lois* sont nombreuses. Le dispositif qui appréhende ses protagonistes sous l'identité de personnages (figures incarnées) et de comédiens (acteurs incarnants) des figures du maître et du disciple permet à Barrès d'étendre sa réflexion critique sur la magistralité. Sa théâtralisation, en effet, commande qu'on l'approche sous l'angle prioritaire de l'artifice et de l'extériorité. La maîtrise semble ainsi dépendre d'un effort d'ajustement à des règles et d'un travail de composition rigoureux qui requiert de chaque participant qui souhaite y entrer la connaissance et l'usage d'un clavier d'attitudes, d'apprêts et de poses… L'observance de ces conventions et de ces minuties est la porte ouverte à tous les faux-semblants et à bien des simulacres. La maîtrise ainsi exhibée s'apparente donc à une mécanique relationnelle

préméditée et factice. Le dysfonctionnement même de ce jeu très réglé a un intérêt : au cas où les rôles de « disciple » et de « maître » prendraient le pas sur la personnalité réelle du comédien, disparaîtrait ce dédoublement séparateur qui protège l'acteur des envahissenents de son personnage. L'effacement d'individualités retenues captives de rôles intrusifs et masquantes dénoncerait alors l'emprisonnement mental auquel se risquent tous ceux qui, tels Claire et André, s'avisent de vouloir jouer la dangereuse partie de la maîtrise… Autre chose : parce qu'elle est indéniablement construction d'une mystification et processus de révélation, la comédie barrésienne de la maîtrise semble rejouer pour le lecteur de 1893 la partition d'un marivaudage. Oscillant entre feinte et élan de sincérité, la retenue et la spontanéité, les deux acteurs de cette étrange leçon particulière cheminent à tâtons dans l'opacité d'un dialogue et les replis d'une affectivité en partie insue, mais qui en sous-main préparent l'ultime levée des masques. Le mariage des deux jeunes personnages qui conclut la maîtrise fait de cette dernière une espèce de *propédeutique conjugale* : entre mascarade et mise à nu, la dialectique du maître et du disciple y apparaît comme une quête de soi qui aura fonctionné comme atermoiement et révélation, par l'expérience d'un emprunt identitaire magistro-discipulaire. Enfin, la comédie magistrale dans laquelle Barrès plonge ses créatures comme l'expérimentateur ses cobayes suggère de la maîtrise sa spectacularité, son théâtralisme (maître et disciple n'existent l'un à l'autre qu'en vertu d'un abus d'exhibition), et peut-être même sa dimension théâtrothérapique (la maîtrise est une cure qui offre un remède aux patients qui choisissent ou subissent d'en être les agents provisoires).

4.3 Enchâssement et enseignement

La théâtralisation parodique de la maîtrise suppose un aménagement structurel de la matière romanesque qui va de pair avec une hypertrophie du discours auctorial.

Le premier aspect est réalisé par le procédé de la mise en abyme. La mise en spectacle de l'interaction magistrale transmue ses personnages en protagonistes désormais « en représentation », pourvus d'un texte à jouer et d'un rôle (discipulaire ou magistral) à assumer l'un pour l'autre. L'enchâssement de cet épisode parenthétique leur confère ainsi une espèce d'autonomie par rapport au narrateur, indépendance cependant bien vite contrebalancée par le parti pris ironique du romancier qui impose à ses personnages-interprètes le scénario et le script d'une magistralité dominée par un imaginaire saturé de lieux-communs (la docilité naïve et un peu fade de Claire, le

leadership hautain d'André en maître pédant) qui constitue la composante essentielle d'un épisode décalé et parodique. Si claire et André se donnent effectivement en spectacle au cours d'une scène de mystification (dans l'univers enchâssé de la fiction théâtrale), Barrès réalise la destitution synchrone des figures du maître et du disciple (dans l'univers surplombant de la fiction romanesque).

Le second aspect érige le romancier sur un piédestal (magistral lui aussi…) d'où il cumule les prérogatives du spectateur amusé, capable d'humour à l'égard de ses jeunes et maladroits créatures, du metteur en scène chargé de la conduite et la coordination scénographiques de son duo de comédiens, du médiateur enfin, situé entre la scène et son public à lui (les lecteurs de *L'Ennemi des lois*) en intermédiaire sarcastique et didactique. Le dispositif du chapitre II du roman agit alors comme un filtre optique qui libère la parole commentative du romancier à l'encontre des personnages pris au piège d'une scénographie qui, par le contrepoint de remarques, sollicitations, appels à connivence répétés, dénonce les illusions et les détours d'une relation de maîtrise falsifiée et falsifiante, incarnée par des acteurs insuffisants, et qu'un regard auctorial critique n'a de cesse de brocarder pour la gouverne (et le plaisir) du lecteur barrésien. La parodie en effet vise au-delà des perspectives (toujours un peu courtes et vaines…) de la raillerie : la dialectique de maîtrise n'est moquée que pour apprendre au lecteur à lire le roman comme on écoute une pièce, et à écouter la pièce en prêtant l'oreille aussi bien à la voix des personnages qui avancent masqués sur l'aire de jeu qu'à celle du chœur situé en retrait de la fiction, à la lisière du monde réel… quitte (bien sûr !) à sagacement garder ses distances envers l'une comme l'autre de ces deux instances magistrales.

4.4 Quel disciple… Quel maître ?

Le regard de Barrès sur Claire Pichon-Picard fait de ce personnage féminin une figure emblématique dont les caractérisants ironiques composent un *portrait discipulaire et parodique*. La séquence théâtralisée agit sur elle comme un prisme propice aux stéréotypes du disciple docile et dupé. Intelligente mais romanesque, sage mais impressionnable, c'est une auditrice commode et complaisante, tout entière acquise aux propos et à la personne de Maltère. Cette « jeune fille élevée selon les méthodes récentes » incarne un type féminin barrésien, contemporain du romancier et proche de son milieu, et dont Marina, la princesse russe intuitive et sensuelle, thématise le contre-

modèle par sa triple opposition au huis-clos (la petite cellule magistrale au lieu de l'appartement voluptueux), au logos (le logocentrisme de la leçon du maître) et au livre (sa « culture » à elle consiste en une compréhension de la vie et des êtres acquise au fil d'expériences qu'elle s'applique à raconter d'ailleurs avec autant d'ingénuité que de finesse, là où Claire Pichon-Picard, tout absorbée par le discours du maître, se comporte en réceptacle muet et subjugué par la parole magistrale). Le traitement sarcastique fixe sur le personnage la silhouette ridicule et charmante du *disciple codétenu*. En visitant André à Sainte-Pélagie pour recevoir de lui des leçons d'histoire politique (… et des raisons livresques de s'émouvoir beaucoup), Claire déroge aux bienséances sociales et familiales. Son assiduité auprès du banni constitue l'allégeance du disciple et sa coopération à l'œuvre magistrale. Ecouter le maître, c'est se déclarer son complice et se vouloir son émule, faire alliance avec un insoumis contre la bien-pensance et le conformisme… La démarche discipulaire s'apparente ainsi à une licence et une émancipation (pour Claire et les siens), inversement à une soumission et une manipulation (aux yeux de Maltère qui n'en déploie que mieux ses pédanteries captatrices et captieuses). Captive des charmes intellectuels d'un professeur cultivé et d'un maître manipulateur, soumise à la fantasmagorie d'un lieu que sa propre subjectivité enchante, Claire incarne une figuration discipulaire par ailleurs très fortement indéxée sur l'intertextualité bourgétienne. De fait, son insatiable appétit livresque rappelle celui de Robert Greslou (tous les deux cherchent dans le savoir un mobile à leur sentimentalisme [218]), et son statut de cobaye magistral ressemble à celui de Charlotte Jussat-Randon. Aussi, l'allusion explicite à Adrien Sixte, témoin de son mariage, entre-t-elle dans la construction d'un *féminin magistral victimaire* que Barrès et Bourget se renvoient, et que tous deux comprennent dans une réflexion plus large sur le *livre*, objet d'élévation quand c'est le maître qui s'en pare et instrument d'aliénation quand c'est le disciple qui en pâtit.

[218] La prédilection de Claire pour l'histoire de Jules Michelet (son imagination épique, sa sensibilité frémissante, son mouvement lyrique) l'éloigne cependant de son maître André, analyste rationaliste et penseur positif des réformateurs politiques. Ainsi, le *livre* cesse d'être trait-d'union entre maître et disciple et substance du magistère pour constituer une différence singularisante et peut-être un obstacle à la relation… Barrès s'amuse donc ici à « compliquer » la dialectique de maîtrise, ou plus justement, il en situe obliquement le centre de gravité : au fil de leurs contacts avec Marina, les personnages les plus cultivés du trio barrésien s'éloigneront d'une maîtrise qui sacralise le livre pour adopter une philosophie de l'existence anti-intellectualiste dont Michelet, en utopiste romantique plébiscité par Claire, ouvre la voie. En ce sens, l'enthousiasme (un peu juvénile) de la jeune fille n'a rien d'insignifiant ou de superfétatoire : il oriente très sensiblement la trajectoire intellectuelle des personnages, et il préfigure l'épilogue du roman ; de surcroît, c'est lui qui consomme la *victoire du disciple sur le maître* !

La déconstruction de l'icône magistrale est le symétrique de la parodie discipulaire. La mise en scène est une mise à l'épreuve, dont André sort les traits ridiculisés et l'envergure amoindrie.

On sait que cet ennemi des lois puise les arguments de sa contestation chez des penseurs politiques tels que Lasalle, Marx, Saint Simon ou Fourier. De ce savoir pour le moins disparate, il croit pouvoir faire l'assise rationnelle d'une opposition personnelle et la *légitimité livresque* d'un *mal-être personnel* qui, à l'occasion d'un attentat sans conséquence dont il dit reconnaître le bien fondé, le range (au terme d'un demi malentendu) parmi les sympathisants de l'anarchisme. Jeune, marginal et subversif, ce maître de conférence rattaché à l'Ecole des Hautes Etudes se trouve après jugement confiné pour trois mois dans une cellule qui devient une école. Le proscrit pédagogue passe ainsi sa période de quarantaine sous les traits d'un maître à penser écouté et adulé d'une jeune fille, dont il fera bientôt son épouse. Au royaume des métamorphoses identitaires, Maltève le banni, acquiert en effet un supplément d'existence et un début d'aura magistrale… En quittant par la force des choses ses fonctions officielles et publiques de professeur et de journaliste, il entre dans l'ombre de Sainte-Pélagie. Mais l'obscurité de la prison, loin de nuire au personnage, contribue au contraire à établir sa nouvelle notoriété de maître. La dissidence étourdiment prise pour une preuve d'élection confère à Maltère une supériorité symbolique qui en impose à Claire. De même que la défense *pro domo* qu'il prononce au moment de son procès tourne à la profession de foi et à la mise en accusation de la société, sa présence en prison, flatteusement interprétée, est le signe indubitable d'une victimisation qui vaut bien gratification. En effet, la parodie qui feint d'établir *la promotion du professeur en maître* sur la base de son incarcération politique et des connotations romanesques qui lui sont attachées, n'atteint son but humoristique que si elle rencontre le savoir du lecteur au sujet des gens de lettres embastillées (Voltaire, Marmontel, Linguet, Diderot, l'abbé Morellet, Mirabeau, etc…[219]) ou enfermés comme Lamennais à Saint-Pélagie. Quelle descendance et quelle compagnie magistrales dès lors suppose l'impatronisation d'André en maître de Claire ![220]...

[219] D'après Frantz FUNCK-BRENTANO, *Légendes et archives de la Bastille*, Paris, Hachette, 1909 [huitième édition], chap. V « les gens de lettres à la Bastille », p. [125]-154.

[220] André Maltère a trouvé dans sa prison l'espace d'une école. Mais ce lieu est paradoxal puisqu'il enferme et contraint celui qui n'a de cesse de clamer, non pas son innocence ou l'injustice de sa situation, mais son inaltérable liberté… C'est Marina l'intuitive qui saura voir dans ce dédain de la sanction et ce déni de la réalité les preuves de la suffisance et de la jactance d'André. Aussi, Sainte-Pélagie est-elle le lieu d'un enfermement à la fois *topographique et mental*…

Un second élément de discrédit s'emploie à déposséder Maltère de la parole magistrale qu'il se figure pourtant professer en pleine puissance pour la formation et la séduction de son unique disciple. C'est ainsi que deux instances, concurrentes ou suppléantes du personnage, capturent aux dépens du maître et pour la satisfaction du lecteur barrésien, le contenu du magistère initialement réservé à mademoiselle Pichon-Picard. D'un côté, le *livre* (le corpus des textes théoriques et des biographies dont André illustre ses leçons) envahit la parole du maître jusqu'à se substituer littéralement à elle : les pages qui nous restituent le magistère sont saturées d'extraits de manuels de culture politique, reproduits en *fac simile* (avec titres, intertitres, blancs, alinéas et typographie à l'avenant) qui mime par une fidélité et une méticulosité parodiques un écrit pédagogique dont il expose — au beau milieu du roman — les formes *excentriques*. En compilateur de la pensée d'autrui, Maltère disparaît derrière l'écran d'un texte de seconde main et qui se substitue (doublement) à la parole vive du pédagogue et au texte du romancier, comme si André et Barrès venaient à s'effacer (fausse révérence gardée) pour la valorisation ironique d'un autre écrit surplombant, supérieur au roman et au magistère. Un dispositif *mimologique* et d'*intercalation* textuelle travaille ainsi à la destitution du personnage magistral, qui mobilise en parallèle la critique du livre sur le versant de l'interaction extradiégétique. D'un autre côté, l'interventionnisme parasitaire de l'auteur déconstruit à sa façon le discours magistral dont il opacifie les sources. Par l'usage ambivalent de guillemets qui encadrent indistinctement ici une citation, là une parole d'André ou encore le commentaire de Barrès lui-même, par un emploi tout aussi équivoque des pronoms personnels qui réfèrent ambigument aux émetteurs magistraux, par des anacoluthes et des propositions incidentes qui brisent ou remettent en question l'attribution claire de la parole enseignante, un *brouillage énonciatif* (inextricable à certains moments…) multiplie les instances possibles d'un magistère fragmenté, écartelé en une pluralité indistincte de voix, dès lors destituées de toute autorité intellectuelle. Le procédé dont Gide se souviendra dans *Les Nourritures* (qui lui aussi enchevêtre à plaisir les émetteurs magistraux que sont le *je* du texte principal, Ménalque, voire Nathanaël) remplit une fonction d'alacrité subversive. La confusion des paroles qu'il donne en spectacle au lecteur de *L'Ennemi des lois* suggère le relativisme de la pensée, l'insuffisance du maître et dénonce par une parodie joyeuse (comme le faisait mais autrement *Le Disciple*) la dimension malsaine et fragile d'un magistère étouffé par l'écrit, et la réalité condamnable d'un enseignement sacralisateur du livre.

LE DISCIPLE

Parodie… persiflage… mystification… feinte : quelle définition (après tout cela) allez-vous donner du bon maître ? Bourget était moins équivoque et plus affirmatif sur ce point ; avec lui au moins, le lecteur savait à quoi s'en tenir.

LE MAÎTRE

Pédagogue-idéologue… Idéologue-pédagogue : le doute était là aussi de mise, et la permutation des mots en disait long sur la posture magistrale du romancier.

LE DISCIPLE

Si je comprends bien, dans L'Ennemi des lois, le bon maître est le bon comédien, et du reste, le disciple s'emploie à lui donner la bonne réplique : le duo d'André et de Claire n'est pas un « one man show »…

LE MAÎTRE

Comme vous y allez !… Mais vous dites vrai : quelle que soit la différence de lucidité entre les partenaires, une complicité est indispensable au fonctionnement de la maîtrise, et c'est le désir amoureux encore insu qui remplit cette fonction de liant magistral… Le masque vous effrayerait-il comme il fait peur aux enfants ?

LE DISCIPLE

Masque utile à l'illusion théâtrale, nécessaire instrument à l'incarnation d'un rôle, ou bien masque volontairement porté pour un jeu hors-scène et délibérément mystificateur ?

LE MAÎTRE

L'intérêt du passage barrésien est de fondre ces deux masques en un seul. Claire et André jouent au disciple et au maître comme d'autres, au même âge et en des circonstances analogues, s'appliqueraient à jouer au…

LE DISCIPLE

Bien, bien !

LE MAÎTRE

L'un et l'autre, veux-je dire, sont à la fois comédiens et personnages. Cette représentation superposée (en gigogne) est le sel de l'épisode. C'est parce qu'ils jouent mal — disons, maladroitement — que Claire et André sont non seulement ridicules mais émouvants, déraisonnables mais instructifs à force de se vouloir raisonnants et cultivés.

LE DISCIPLE

Je vois…

LE MAÎTRE

Dans une page de son journal datée d'octobre 1930, Paul Claudel écrit que la dimension anagogique d'une œuvre, celle qui élève le lecteur vers un sens spirituel, consiste à dépasser sa signification immédiate et littérale pour y découvrir un sens moral. Quel est donc, d'après vous, le sens anagogique de L'Ennemi des lois ?

LE DISCIPLE

Me voilà interrogé sur un point fort difficile et qui demanderait un bien long développement…

LE MAÎTRE

Point de finasseries, je vous prie. N'est-il pas d'ailleurs de votre ressort de disciple de vous plier docilement à mes doctes questions ?

LE DISCIPLE

« Ressort » qu'il me tarde de tordre et de rompre, comme maître Gide le recommande avec tant de raison…

LE MAÎTRE

Nous y viendrons. Répondez plutôt.

LE DISCIPLE

Si Claire et André déguisés en disciple et maître ne sont que des masques que le contrepoint parodique perce et révèle au lecteur, la dialectique de maîtrise n'est plus celle du leurre et du faux-semblant, mais la critique ironique d'une représentation canonique de la magistralité à laquelle Barrès donne son congé. Assez semblable, je crois, à celle dont Anatole France se divertit dans Les Opinions de M. Jérôme Coignard, la spectacularisation des rôles magistro-discipulaires déssert le roman didactique par l'artifice d'un dialogue qui dénude des protagonistes

moqués, les démet de leur fonction de porte-parole et les dépouille des oripeaux ridicules ou déplacés du maître et disciple.

LE MAÎTRE

Est-ce là votre « dernier mot » ?

LE DISCIPLE

Oui, maître.

Chapitre six

MAÎTRISE
ET
PARATEXTE

QU'EST-CE QU' « AVERTIR »
EN REGIME MAGISTRAL ?

[…] nous pensons bien peu des jeunes gens qui n'entrent pas dans la vie l'injure à la bouche. Beaucoup nier à 20 ans, c'est signe de fécondité. Si la jeunesse de cette heure approuvait intégralement ce que ses aînés ont constitué, ne reconnaîtrait-elle pas, d'une façon implicite, que sa venue en ce monde fut inutile ? BARRES, « de l'utilité des injures », *Le Figaro* (12 août 1890).

Le geste qui manifeste ou qui illustre le désir d'apprendre ou celui d'enseigner est au fondement de *L'Ennemi des lois* ; il constitue le principe de cohérence et sans doute la clef de compréhension la plus pertinente du roman : informant son organisation qu'il planifie et ponctue, il est aussi le déterminant de son interprétation qu'il éclaire et guide.

Les diverses postures d'apprentissage et d'inculcation auxquelles il donne lieu traversent le récit de la diégèse autant qu'elles inspirent le discours du paratexte. Aux situations d'enseignement (découverte, inclination ou révélation) vécues par Claire, Marina et André Maltère, répond en effet un tête-à-tête de nature également enseignante, entretenu par une voix magistrale référable au romancier, articulant les termes d'une leçon destinée à un lecteur réputé auditeur et éducable.

Ces deux types de relations pédagogiques, si distinctes d'énonciation et de statut romanesque, n'en sont pas moins ici corrélés, et comme chevillés, de manière que l'ensemble de l'œuvre réalise la duplication d'un lien de maîtrise intradiégétique *et* extradiégétique, repérable et actif sur les deux plans narratif et discursif d'un roman que nous nous proposons d'appeler, pour ces raisons à la fois structurelles, fonctionnelles et dialectiques, un *roman magistère*.

Le chapitre que l'on ouvre ici s'intéresse à l'interaction extradiégétique qui s'instaure et s'exerce au fil de l'Avertissement entre le prosateur et le lecteur, et qui, par la spécificité d'un dialogue interposé, construit un échange didactique tendu d'une voix d'origine et d'essence auctoriales vers une oreille d'identité et de destination discipulaires.

Il examine la façon dont les postures distributives du maître et du disciple s'organisent dans et autour du livre-manuel, et plus particulièrement au seuil d'un dispositif préfaciel qui cherche à atteindre trois objectifs : identifier un romancier autoproclamé maître en une image matricielle, première et magistrale ; inventer un lecteur pressenti disciple en figure symétrique, secondaire et discipulaire ; typifier un roman advenu magistère en un objet symbolisé, symbolisant et didactique.

Avant d'entrer dans le didactisme qui s'invite dans les pages liminaires et propédeutiques de *L'Ennemi des lois*, on rappellera en préalable à l'analyse l'esprit général qui prévalait lorsque le roman parut (la contre-décadence ressentie par une partie d'intellectuels, la nécessité – ou l'opportunité ?... – de *parler en maître,* qui l'accompagne et qu'elle justifie) ; un aperçu de l'état de la prose, de fiction et d'idée, de ces années 90 (la crise du roman, c'est-à-dire sa remise en cause et l'éclatement de ses formes, l'expérience symptomatique du récit excentrique et l'exercice retrouvé de la

parodie) ; la position personnelle de Barrès enfin (comme penseur attaché à l'édification d'un système de valeurs morales, de représentation du monde et de soi, lui aussi hanté, mais de façon décisivement originale, par la tentation magistrale…).

Il sera alors temps de préciser la direction que nous entendons donner à l'étude proprement dite d'un Avertissement qui, parce qu'il exhibe de fait une parole magistrale et fabrique une écoute discipulaire, réforme le seuil paratextuel du roman en un avatar préfaciel singulier, résultat de l'hybridation des modes didactique et parodique.

1 La parodie : contexte et tradition

1.1 Contre-décadence et émergence magistrale : le roman à thèse est-il soluble dans l'esprit de parodie ?

Dans son livre *La Relation parodique*[221], Daniel Sangsue s'attache à définir la place – effectivement contestée – de la parodie dans notre culture. Faut-il la considérer comme un jeu de langage et d'intertexte « impuissant, valable seulement pour le cabaret » (Sartre), une manipulation de mots, virtuose mais vaine, ou bien comme une activité de détournement et de réécriture aux enjeux importants, du reste d'existence séculaire[222] et d'exécution remarquable ? Suffit-il de voir en elle rien qu'une *récréation* (Sangsue) vouée à l'immédiateté du décalage et à la facilité comique ? Convient-il au contraire, et pour la bien comprendre, de lui reconnaître la légitimité et l'éminence d'une véritable *recréation* ?...

L'étude de Daniel Sangsue est d'ordre historique et sémantique. Son travail explore le passé ; il relit les textes fondateurs et interroge des mouvements littéraires, comme le médiévisme romantique et le décadentisme, à divers degrés emblématiques de la crise du roman du XIXe siècle. Par ailleurs, il met en perspective les terminologies annexes (et pour cette raison souvent confondues) du *pastiche* et de la *satire*, éclaire l'écriture parodique de concepts tels que la *mystification* ou *le rapport au lecteur* et, par la notion de *récit excentrique*[223], propose de rapporter les réalisations romanesques parodiques à des formes significatives et exemplaires de l'*antiroman*.

[221] Daniel SANGSUE, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, « Les essais », 2007, « Première partie : théorie de la parodie », p.19-127.
[222] *Cf. supra* et D. SANGSUE, *op.cit.*, p.27.
[223] Daniel SANGSUE, *op. cit.,* chapitre 18, « Récits excentriques fin de siècle », p.313-333.

Ces deux dimensions – histoire littéraire et considération générique – ont retenu notre attention : elles rappellent que la parodie de *L'Ennemi des lois* découle d'un contexte et détermine une esthétique. Cette dialectique articule l'immersion de l'œuvre inédite dans un champ de production donné et l'innutrition de ce dernier opérée par elle, selon une réciprocité d'actions et de mutualité d'effets qui mettent en osmose le poids d'un texte survenant et la porosité d'un milieu récepteur. Avec *L'Ennemi des lois*, et au motif de l'hybridité constitutive d'un récit parodique *et* pédagogique, cette double assise confère en outre la légitimité d'une origine et la justification d'un usage… En effet, en tant que pierre angulaire du roman, la parodie est non seulement le but, mais l'instrument du magistère barrésien. C'est pourquoi elle nous apparaît maîtresse du roman et maîtresse du lecteur, principe recteur du texte et principe modalisateur de la lecture, en lesquels se dissolvent le mode de *fabrication* et le mode d'*emploi* du livre-manuel, voulu comme sujet et objet d'une seule leçon.

Au moment où le roman français en quête de formes et de thèmes se cherche, se diversifie… et se démoralise, l'originalité de Barrès consiste à user de la parodie à des fins (habituellement opposables) d'une subversion *et* d'une initiation. Dans cette démarche unitive, le choix parodique n'est plus un moyen de déconstruire le roman, mais un outil pour former un public. Détournement vaut enseignement.

Un tel projet de maîtrise, certes plus ambigu qu'il n'y paraît (et si, d'aventure, la posture didactique accotée à l'écriture parodique n'en était que l'instrumentalisation joueuse et le simulacre factice ?...), est aussi un pari, et ses chances d'aboutir dépendent d'un certain nombre de conditions. Pour que le détour du texte devienne inculcation du lecteur, il faut qu'une thématique romanesque également innove en quelque manière.

Or, la perception du passé en est une, qui s'exprime alors abondamment jusqu'à constituer un paradigme définitoire du discours fin de siècle. Les contemporains qui l'ont consignée et traduite, parfois en marge du roman comme Jules Renard dans le journal intime ou Jules Lemaître en ses études critiques, en font un précieux indicateur d'une époque marquée par un vif sentiment d'infériorité et d'autodépréciation, cependant susceptible d'infléchissement, et dont la mutabilité se perçoit à travers les discours qui l'ont diversement façonné.

Les deux auteurs (que nous citons après Daniel Sangsue) se font du passé proche une vision sombre, pessimiste, et il est instructif de confronter ce désenchantement à la position barrésienne exprimée dans l'Avertissement, d'une dizaine d'années postérieure et idéologiquement très différente.

Pour Jules Lemaître, les *intellectuels* sont les enfants chétifs et extravagants nés d'une ascendance surabondante qui n'a su produire que des rejetons débiles et fiévreux, voués à la marginalité et l'excentricité :

> [Ils sont ces] esprits intéressants et singuliers, et cela justement parce qu'ils sont tard venus ; parce qu'ils ont derrière eux toute une littérature accumulée […] ; parce que, tout ayant été dit (et voici deux cents ans que cela même a été dit), ils donnent *naturellement*[224] dans l'osé, le bizarre et le fou, et que leur extravagance fleurit d'elle-même sur un passé trop riche, comme ces fleurs étranges qui poussent mieux dans un humus composé d'innombrables débris de végétaux morts[225].

La génération précédente est responsable de la génération actuelle, décadente et pervertie. Lemaître stigmatise le passé dans lequel il trouve l'explication (et d'une certaine manière, la justification) du présent. Il croit ainsi mettre en évidence une sorte de causalité mécanique capable de rendre compte d'une involution récente et d'élucider une situation présente. En opposant la culture féconde et homogène, apanage des générations disparues aux productions dispersées, velléitaires et excentriques, stigmates des générations montantes, il produit par antithèse et consécutivité un discours sur les mentalités à prétention rétrospective et explicative.

Sept ans plus tard… la prise de position barrésienne détonne : là où Lemaître se contentait de constater un état de fait, le préfacier de *L'Ennemi des lois* dénonce un scandale.

Le mécanisme intergénérationnel d'abaissement progressif que Jules Lemaître aborde comme le processus inéluctable d'un amoindrissement irréversible – la métaphore botanique et décadente m'invite-elle pas à une lecture « naturelle » et fataliste d'un phénomène suprahumain, global, aveugle ? – n'est donc plus de mise : l'empoisonnement de la jeune génération par celle qui l'a devancée ne peut plus être ce pur objet d'une observation plus ou moins complaisante (et si joliment fleurie…), mais la raison d'une mobilisation et le thème d'une riposte.

Lorsqu'il dit au seuil de son roman « Les morts ! Ils nous empoisonnent[226] », le préfacier s'exclame et s'échauffe, là où son prédécesseur résigné étudiait et introspectait… Ce surcroît lyrique est un sursaut éthique. Celui qui l'assume se veut porte-parole d'un romancier engagé, et entré en guerre (mais contre qui ?) Car qui se cache derrière le terme « morts » au sémantisme générationnel et générique par trop commode ?... De toute évidence, il faut inverser la décroissance et passer à l'offensive. Le temps n'est plus à la déploration, et l'heure est venue de la mobilisation. On dira

[224] C'est nous qui soulignons.
[225] Jules LEMAITRE, *Les Contemporains*, Paris, Lecène et Oudin, t. II, 1886, p.67 (sur Armand Silvestre), cité par SANGSUE, *op.cit*, p. 337.
[226] *L'Ennemi des lois, op. cit.*, p. 266.

comment ce thème repris au discours décadent est converti en lutte générationnelle, comment il fortifie la position auctoriale d'une dimension volontariste (finies les marches rétrogrades …) et d'une aura magistrale combative (et bienvenue au mentor !).

Pourtant, la posture didactique défendue par le préfacier ne serait rien de plus qu'un des nombreux appels idéologico-éthiques d'une époque particulièrement florissante et fracassante en sollicitations moralisantes[227], sans la refonte du roman et du paratexte dont *L'Ennemi des lois* est le terrain d'expérimentation et l'enjeu symbolique.

C'est ici que le dégoût d'un Jules Renard pour le roman de son temps nous intéresse :

> Je lis roman sur roman, je m'en bourre, je m'en gonfle, j'en ai jusqu'à la gorge, afin de me dégoûter de leurs banalités, de leurs redites, de leur convenu, de leurs procédés systématiques, et de pouvoir faire autre[228].

La parole fait écho à la crise du roman des années 1880-1890 si bien analysée par Michel Raimond[229], et à laquelle l'auteur de *L'Ecornifleur* opposera la célèbre parade : « La nouvelle formule du roman, c'est de ne pas faire de roman ». Après la vindicte à l'encontre des confrères en lettres portée par le discours hyperbolique du franc-tireur, viennent la singularité du pourfendeur et sa façon personnelle d'exister en se démarquant. Barrès retiendra la leçon en remodelant le *roman de formation* en parodie du texte d'apprentissage, fiction et texte d'escorte compris.

Le rappel du contexte littéraire immédiatement antérieur à la publication de *L'Ennemi des lois* permet de comprendre l'émergence de la figure magistrale et l'emploi de la forme parodique tels que le roman de Barrès les produit et les reflète. Mise au point sans doute opportune qui rappelle que le petit roman barrésien s'inscrit dans le roman à thèse et se rattache au courant parodique, et qu'en réussissant leur articulation, il tente de dépasser les limites propres à chaque modalité séparée d'écriture romanesque.

La posture didactique résulte ainsi d'une double adoption, contextuelle et esthétique, qu'il est intéressant d'examiner de plus près en ses manifestations textuelles, dans la mesure où Barrès, faisant acte de présence et de parole dans son paratexte, l'utilise et la désavoue tout autant.

---

[227] Denis PERNOT, *Le Roman de socialisation*, *op. cit.*, « Contextes », p. 17-57. *La Jeunesse en discours*, Honoré Champion, 2007, « La Jeunesse observée : créer une agitation », p. 23-69.
[228] Jules RENARD, *Journal*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1990 (19 mars 1895), p. 215.
[229] Michel RAIMOND, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1967.

Entre un romancier autoproclamé mentor et des lecteurs inférés disciples, une relation magistrale s'installe, héritière d'un passé mais qu'une émancipation habite, conduite par un imaginaire de maîtrise aux connotations certes multiples, mais doublement enraciné grâce aux écarts de forme romanesque et aux clichés de sa représentation mentale.

1.2 Du journalisme à la littérature : la parodie héritage du rire et modèle de pédagogie.

Nationaliste et traditionaliste, engagé dans le combat antidreyfusard, favorable à la guerre à outrance en 14-18… Au-delà de ce Barrès officiel et figé, il existe un « observateur perspicace de la société de son temps, plein d'humour, et dont le style incisif fait un journaliste de premier ordre ». Ainsi s'expriment François Broche et Eric Roussel au seuil d'un florilège de chroniques barrésiennes[230] que le critique au *Figaro littéraire* et le préfacier des romans de Barrès ont constitué à partir de la *Bibliographie barrésienne* (PUF, 1951) d'Alphonse Zarach. De ce versant de l'œuvre, les auteurs précisent le volume (plus de deux mille articles rédigés entre 1881 et 1923 dans une centaine de journaux), la diversité (née d'une curiosité encyclopédique et d'un engagement assidu pour les « faits de société »), ainsi que les affinités avec le roman (*Du Sang, de la volupté et de la mort* par exemple réunit en 1894 un ensemble d'articles remaniés, jusque-là épars et autonomes). Pour Barrès en effet, et à l'instar de nombreux intellectuels du moment, l'activité journalistique est le contrepoint de l'écriture romanesque : ces deux modes d'expression se croisent, se répondent et s'échangent. Ils manifestent et accompagnent la vie spirituelle d'un auteur, chroniqueur et romancier qui entend exister au regard de ses contemporains et pairs comme intellectuel artiste *et* engagé, conteur et penseur.

C'est cette porosité (ou cet entrelac) entre l'*écriture publique* de prises de position et l'*écriture privée* de fictions (ou de voyages) qu'évoque Vital Rambaud à propos de *Du Sang, de la volupté et de la mort*[231]. Une telle intrication trouve son origine quelques années auparavant dans les activités du jeune Barrès chroniqueur. Yves Chiron en a rapporté les principales étapes[232]. Il y a l'expérience fondatrice (Barrès n'a que vingt-deux ans) des *Taches d'encre* : quatre numéros entre 1884 et février 1885, pour un tirage

[230] Eric ROUSSEL, *Maurice Barrès : journal de ma vie extérieure*, *op. cit.*.
[231] Notre édition de travail, « Introduction », p.335.
[232] Yves CHIRON, *Maurice Barrès, le prince de la jeunesse*, Paris, Perrin, 1986.

moyen (quasi confidentiel) de 375 exemplaires et, pour solde de tout compte, une petite notoriété régionale. Il y a, simultanément, sa collaboration à *La Dépêche de Nancy* où il rencontrera Alexandre Hepp et Louis Ulbach qui l'engage pour quatre chroniques mensuelles, payées 50 francs pièce. Il y a, ultérieurement, celles des années 85 et 86 dans divers journaux et revues, de lectorat et de notoriété plus répandus, comme *La Revue illustrée*, *La Vie moderne* ou encore *La Journée* (Barrès y signe du pseudonyme de « Oblique »), jusqu'en mai 1886 qui marque son entrée (et pour environ deux ans) au *Voltaire*.[233]

L'implication précoce de Maurice Barrès dans les journaux de son temps répond à trois ordres de nécessité. Comme il le dit lui-même en juillet 1884 à Charmes (« Cela donnerait une petite autorité et beaucoup d'amusement »), l'activité de chroniqueur, sporadique puis régulière, est une réponse aux besoins de vivre, de s'amuser et de se faire connaître. Son engagement relève donc, triplement, d'une obligation d'indépendance, du désir d'épancher une sensibilité, et du besoin d'exercer une ascendance intellectuelle. On saisit mieux alors la nature de l'ambition dont brûle le jeune Barrès : la revendication d'autonomie, l'expansion de soi et la conquête du pouvoir y sont solidaires, et elles annoncent les inflexions de la voix auctoriale qui s'exprime dans *L'Ennemi des lois* : Barrès continue d'y exprimer une émancipation personnelle et intellectuelle, et du journal au roman, sa place demeure inchangée : dans l'entre-deux qui refuse de séparer sérieux et dérision.

Depuis longtemps déjà sous sa plume, se côtoient le moins raisonnable et le plus grave. Le contenu des *Taches d'encre*, en son premier numéro notamment, ne déroge pas à la règle du contraste – plus exactement, du contrepied – dont le paratexte de *L'Ennemi des lois* offrira en 1893 un exemple convaincant. Pour l'heure, Barrès assortit des articles aux tonalités constrastées, ce qui, loin de pointer l'amateurisme ou l'inexpérience du plumitif, révèle le fond d'une pensée ouverte et éclectique, tant sur les thèmes couverts que les tons adoptés. C'est ainsi qu'un éloge de Baudelaire fondateur de la « littérature sensualiste » voisine aux côtés d'une improbation lancée contre Victor Tassot, réputé « mauvais Français » parce qu'auteur de romans anti-allemands. La mise en perspective

[233] Grâce à Alexandre Hepp qu'il avait connu au temps de leur collaboration commune à *La Dépêche de Nancy* en 1884, Barrès obtient de pouvoir écrire régulièrement dans *Le Voltaire* à partir de mai 1886. De sensibilité opportuniste, anticlérical, *Le Voltaire* se veut le journal des républicains. Parmi ses collaborateurs, il compte des hommes aussi divers que Georges Clemenceau et Raymond Poincaré : malgré leurs divergences, qui vont s'amplifier, un même *credo* républicain permet à chacun d'écrire dans le même journal. Jusqu'en avril 1888, date de son engagement dans le boulangisme, Barrès y donne 80 chroniques. D'après Yves CHIRON, *op. cit*., p.71.72.

du passé et du présent littéraires donne dès lors lieu à une confrontation de registres antinomiques, laudatif et sarcastique : le jeune chroniqueur manifeste des préférences esthétiques et expérimente des styles décalés. L'expérience d'écriture acquise au contact du journal permet en outre au littérateur débutant de récuser des contemporains (potentiellement rivaux) et de déclarer des maîtres (éventuellement légitimants). Barrès peut ainsi se positionner sur le champ littéraire, au milieu de ses pairs et en fonction de… ses pères.

Le Barrès de la vingt-deuxième année savait déjà user des ressources du verbe et de la communication de masse aux triples fins littéraires, stylistiques et polémiques. Nous retrouverons sous peu, dans l'Avertissement qui ouvre *L'Ennemi des lois*, un fonctionnement et des finalités analogues, appliqués au roman et intégrés dans un dispositif préfaciel, parodié et parodique.

Un article du *Voltaire*[234] paru le 12 juillet 1886 fait le point du sentiment barrésien sur la forme et la fin à donner à l'expression journalistique des idées. A partir de la critique formulée aux dépens du contemporain Armand Silvestre, dont il conteste la prétention à l'héritage rabelaisien (« Que Silvestre, qui est par ailleurs un poète d'une noble ampleur et un délicieux sentimental, me permette de le lui dire : chaque semaine, à propos des spirituelles scatologies qu'il nous conte, il se réclame de Rabelais. Je ne vois entre ses *Laripète* et *Pantagruel* aucun rapprochement possible. J'entends bien qu'il ne se compare pas au Maître, il se proclame seulement de sa lignée. Je n'y puis consentir»), Barrès dissipe un malentendu et assigne la presse le seul contenu qui lui semble justifiable.

La « farce » et la « gauloiserie »[235] prises pour leurs propres fins n'ont pas leur place dans le discours journalistique : elles sont importunes et incongrues dans l'expression du débat public. Ce qu'on écrit au sujet de l'actualité doit demeurer non seulement réfléchi et sérieux, mais édifiant et instructif. Dès qu'il manie les idées générales ou des concepts de nature à informer ou réfléchir le fonctionnement ou l'esprit social, le journaliste doit – quelle que soit sa position sur l'échiquier politique – *camper en pédagogue devant ceux qui le liront*, et comme tel s'obliger à un propos de conviction rigoureux et conséquent. D'ailleurs, ce serait trahir Rabelais (aussi bien que Voltaire) que de réduire la pensée de l'un et l'autre aux dimensions d'une prose excentrique, et

[234] Eric ROUSSEL, *op. cit*., partie II « Journalisme », p.192-195.
[235] *Ibid.*, p.192.

confondre ainsi une intention première, philosophique et souvent grave, avec la rhétorique d'une ornementation jubilatoire, apparemment obnubilée par le brillant et servante soumise de l'effet à produire, en réalité profondément méditée, essentiellement joueuse (donc duplice) et finalement très consciente d'elle-même…

> Dans Rabelais, assurément, on trouve tous les assaisonnements littéraires : des bouffonneries, des gravelures, des grossièretés, des lubricités. Il est énorme et saugrenu. Mais c'est le goût de son siècle, ce n'est ni son invention ni sa caractéristique. Tous les écrivains de combat ont dû, pour se faire lire, aller au public ; pour faire digérer leurs idées, les accommoder au goût de l'époque. Rabelais, comme Voltaire, jette sur son fond, les gravelures à la mode. Ces intéressantes polissonneries de père et mère inconnus, Rabelais et Voltaire et bien d'autres les emploient pour encadrer leurs dissertations philosophiques. Ces propos de table et de ruisseau deviennent ainsi la récompense de qui veut s'instruire.

En révoquant en doute le legs rabelaisien dont Armand Silvestre pourrait se prévaloir, et indûment s'auréoler, Barrès réalise d'un seul tenant plusieurs opérations, et déjà révèle des positions dont la préface de *L'Ennemi des lois* porte l'empreinte.

Il est celui qui discute du bien-fondé d'une revendication d'appartenance et qui décide de la pertinence d'une filiation… Il est par conséquent celui qui tranche (il investit ou destitue) le sort de ses pairs, par sectionnement ou greffe des racines grâce auxquelles un individu se reconnaît membre et partie d'un corps. Il est enfin celui qui préside à l'élection des disciples… ou travaille à leur éviction. Qui d'autre qu'un *maître* pourrait ainsi intervenir dans le débat du journalisme littéraire et, triplement, y arguer de la connaissance du patrimoine, de l'aptitude au discernement et de la prévalence du juge ? Lorsqu'aussitôt Barrès ajoute : « Ces soi-disant conteurs galants sont des éducateurs, des *pédagogues*[236]. Ils donnent une friandise au petit chien qui a bien sauté. J'ai connu un vieux bonhomme de professeur qui nous délassait par de grosses gauloiseries quand nous avions bien écouté ses subtiles explications. C'était son tempérament, c'était son système. Comme mon professeur Rabelais fut un moraliste et un pédagogue. Armand Silvestre, lui, bouffonne l'humanité par devant et par derrière, pour rien, pour le plaisir », il se place sur le terrain polémique et magistral d'une confrontation et d'une identification croisées : parce qu'Armand Silvestre n'est pas l'émule de Rabelais, il n'est pas l'égal de Barrès… Parce que la qualité maîtresse du journaliste consiste à allier la question de fond à la forme facile, Armand Sylvestre n'est au fond qu'un amuseur.

L'opposition des deux hommes agencée à l'aune d'une figure tutélaire servant d'étalon de valeur tourne à l'avancement de l'un et au déclassement de l'autre, dans une démarche d'autolégitimation magistrale qui systématise l'élimination et l'élévation

[236] C'est nous qui soulignons.

comme les deux extrêmes d'une logique concurrentielle, promotionnelle, et dont la note adventice de *L'Ennemi des lois* offre une expression particulièrement éloquente.

Enfin, lorsque Barrès, délaissant la posture critique pour celle de la proposition, précise : « Pour prétendre au titre de vrai fils de Rabelais, il faut être le soutien de toutes les innovations sensées, il faut attaquer par la raillerie, par la logique, par l'éradication, tous les abus », il définit le profil de *l'écrivain responsable*, dont Pierre Citti situe l'émergence au tournant des années 90. Le futur préfacier de *L'Ennemi des lois* revient sur l'image symbolique de l'intellectuel pédagogue, dont il renforce l'analogie, glissant du souvenir anecdotique (« J'ai connu un vieux bonhomme de professeur.. ») à une thématisation prescriptive (« Pour prétendre […] il faut être […] il faut attaquer »). En interprétant le rôle magistral du professeur de littérature, Barrès défend, par l'exhumation d'effigies exemplaires, l'idéal de l'écrivain, *virtuose du verbe et mobilisé pour le monde*. Il dispense alors une leçon à tous les impétrants présomptueux candidats aux fonctions fin de siècle du littérateur anti-décadent.

Pour ce faire, il réaffirme (« Pour prétendre au titre de vrai fils de Rabelais ») la puissance spirituelle qu'une véritable et avisée filiation de pensée procure immanquablement à tout individu enraciné ; il édicte par ailleurs (« il faut attaquer ») un projet idéologique à visée offensive dont *L'Ennemi des lois* – titre et narration compris – constituera un prolongement et une parabole ; enfin il appelle de ses vœux une écriture apte à se diversifier, prête à se renouveler par l'adoption tous azimuts (« raillerie […] « logique » […] érudition ») de multiples tonalités à finalité doublement contestatoire et didactique.

Pour trois raisons, l'article « Le journalisme de Rabelais » a retenu notre attention. D'abord, il éclaire la position d'un écrivain en partie déterminée par un climat d'époque, en partie par une ambition personnelle[237], signe que l'envergure magistrale découle d'une heureuse rencontre entre une idiosyncrasie et un contexte, d'une adéquation entre une personnalité et une collectivité. Ensuite, Maurice Barrès s'y montre très soucieux de caractériser l'intellectuel moderne (fût-ce par l'éloge d'un de nos grands humanistes), désormais homme et penseur publics, et de pluraliser les modes d'expression dont il dispose : double programme d'une affirmation identitaire magistrale qui s'affine, et de moyens de maîtrise qui se décuplent, préfigurant la complexité structurelle et énonciative

[237] Emile CARASSUS, *Barrès et sa fortune littéraire*, Paris, Guy Ducros, « Tels qu'en eux-mêmes », MCMLXX [1970], « Le prince de la jeunesse », p.10-47.

de *L'Ennemi des lois*, qu'une dialectique de maître à disciple traverse (par le roman) et enveloppe (par le paratexte), dans un dialogue savant où s'épaulent la différenciation et la redondance, la réflexivité et l'unisson. Enfin, on a pris un dernier intérêt à constater combien, à l'instar de ses pairs, le Barrès de 1886 envisage sa carrière d'homme de lettres dans la continuité d'une vocation de polygraphe, engageant par devers soi et devant la société sa mission d'intellectuel dans la voie d'une écriture plurielle, étrangère aux restrictions des genres, insoumise aux injonctions des codes, sourde aux distinctions et destinations traditionnelles. Dans cette perspective, formidablement ouverte (jusqu'à la possible dissolution de la littérature au sein de laquelle le roman en particulier, faute de frontière où situer ses périphéries, risque de perdre son noyau et son centre), tout matériau littéraire peut prétendre au statut d'objet de débat, être ou sembler l'élément d'une argumentation, valoir ou se vouloir pièce à controverse. Tout finalement se fait thèse, de la nouvelle à l'article, du billet d'humeur au long cycle romanesque, du paratexte du roman à la correspondance entre écrivains, dont *L'Ennemi des lois*, précisément, exploite plus d'une troublante similitude…

Ainsi, la multiplication des formes et des registres accompagne une volonté d'*expansion magistrale*. Plus cette dernière ambitionne de régenter les lettres et rêve de surpasser ses rivaux – invoquant le prétexte de l'éducation du lecteur –, plus nombreux se font les discours pliés au devoir d'enseigner et disciplinés à la rhétorique didactique.

Ce chapitre propose de montrer comment, quelques années plus tard, armé de la plume du *romancier*, Maurice Barrès tire parti de ce « tout didactique ». On y verra notamment de quelle façon l'équation que l'article de 1886 sous-entendait de *l'écrivain - professeur - moraliste* quitte le champ du passé littéraire pour devenir consubstantiel au discours préfaciel d'un roman de l'actualité comme *L'Ennemi des lois*. On y constatera surtout que notre auteur, suivant Rabelais, emprunte le chemin d'une pensée idéologique *et* ludique qui, loin de séparer la gravité et le jeu, convoque au contraire le combat et la parodie dans l'expression d'un roman à thèse, ironique… et sérieux.

Les deux pages de l'Avertissement se présentent comme l'intervention préalable et surplombante d'un romancier compétent et pédagogue qui, une fois sa besogne d'affabulateur terminée et avant d'abandonner son livre à la publication, viendrait se positionner, parler face à son public et aux avant-postes de son ouvrage.

L'Avertissement prend ainsi les allures résolues et toutes les caractéristiques d'une interpellation au lecteur, courte mais vive, en position d'analepse, de forme dialoguée et de posture didactique. Extérieure à l'énonciation romanesque et comme étrangère à l'histoire qu'elle précède, elle campe à l'extrême proue du roman (pas encore récit, mais plus tout à fait discours… ni narration, ni argumentation…), dont elle prépare la saisie et prémédite la lecture, en remettant au lecteur des clefs obligatoires de compréhension, incontournables préliminaires et sésames de l'intelligence du roman. Ce *conditionnement à l'interprétation* s'opère de façon prédictive et prescriptive : la préface prévoit les « erreurs » que maints lecteurs ne manqueront pas de commettre ; elle les prévient et, ce faisant, enseigne la droite et juste lecture du roman qu'elle n'annonce que pour apprendre à *bien lire*. En signalant les *errements* d'une lecture *délirante*, l'Avertissement obvie à toute assimilation *déviante* du livre, il guide et oriente le lecteur, articulant préventivement les termes d'une introduction - mode d'emploi. L'objectif, aussi affiché que sonore, consiste à clarifier les intentions qui ont présidé à la conception du roman, définir par restriction le cadre de son interprétation et accompagner un lecteur pour le moins pesamment « averti », qu'une main de maître aura, et à discrétion, préparé, prémuni et prédéfini…

Pourtant, une telle volonté d'éclaircissement et de conduction se heurte à une donnée incontestée de *L'Ennemi des lois* : sa foncière équivocité, la permanente et diffuse instabilité de son discours incertain, voire suspect …

La lutte contre les contresens, l'affichage du projet romanesque censé les contrecarrer sont deux postures magistrales parce qu'elles font entendre une relation (au texte et au lecteur) inégalitaire, directive et d'apprentissage. La dimension d'emprise s'y manifeste par un discours de hiérarchie qui articule habilement prévention de la faute et hypertrophie auctoriale (la désignation d'une incompétence imputable au « mauvais » lecteur va de pair avec l'autoritarisme auctorial). Cependant, la déclaration d'intention qui découle de cette mainmise, loin d'être univoque, laisse soudre des voix parallèles divergentes : celles dont se nourrit une apostrophe au lecteur apparemment vigoureuse et finalement peu rigoureuse, directive mais très flottante…

Deux questions viennent alors à l'esprit. La première concerne le fond de l'Avertissement : de quel type de légitimité littéraire s'entoure un propos préliminaire qui prétend conjuguer un regard rétrospectif sur le roman et l'ambition anticipative d'y former, à façon, un lecteur ? Nous montrerons que les tenants et les aboutissants de cette prétention magistrale s'insèrent dans la trame d'un Avant-texte écrit comme *discours*

d'autorité, au moyen duquel Barrès capture la figure valorisée d'un littérateur polymorphe et omnipotent : lecteur et créateur de roman, par télescopage des identités de l'écrivain et du critique, auteur de fictions et professeur d'idées, par collusion des prérogatives du conteur et du maître à penser. L'autre question a trait à la forme paradoxale de la préface : comment l'Avertissement peut-il être à la fois labile et ferme, autoritaire et fuyant ? Et quel magistère un tel discours, discordant, est-il en mesure de professer ? L'Avertissement de *L'Ennemi des lois* se pose en démarche didactique qui emprunte ses accents au registre parodique. Le détour formel que la parodie lui impose alors destitue-t-il la préface de toute valeur didactique ? Nous pensons qu'il n'en est rien. Que l'Avant-texte soit la formule d'un *didactisme dissimulé* sous le parodique ou, à l'inverse, la parodie latente d'un *magistère avéré* – c'est là toute l'ambiguïté joueuse de la dialectique extradiégétique – l'Avertissement demeure un magistère. Il est celui par lequel s'enseignent un type de langage (première hypothèse) et une forme d'idéologie (seconde hypothèse).

L'hypertrophie du romancier à l'œuvre dans l'Avertissement est constitutive du roman à thèse, et c'est elle qui « mesure » l'*envergure magistrale* de l'écrivain-pédagogue. Qu'il s'agisse d'une ambition réelle ou d'un faux-semblant ludique, une telle surimplication, à mi-chemin de l'exercice de style et de l'engagement sincère, modélise en tout cas la perception de l'écrivain et de sa mission. Significativement campé en amont d'une lecture et au fronton d'un livre, le romancier qui s'adjuge les fonctions de préfacier, revendique la maîtrise d'un champ élargi de compétences. Et de fait, le propos liminaire de *L'Ennemi des lois* aborde non seulement la fiction dont il sera question (objet somme toute immédiat et suffisant d'un Avertissement conçu comme introduction et synthèse du roman qui le suit), mais il embrasse aussi des considérations générales, un ensemble (ou même un système) de pensées qui, implicitement, relient le roman à la philosophie, la philosophie à la politique, et la politique à l'apprentissage politique de la jeunesse… Cet « expansionnisme » confère au roman (dispositif paratextuel et fiction) une mission non exclusivement littéraire. Puisque son créateur se reconnaît les aptitudes cumulées du conteur, de l'instituteur et du maître à penser, le « roman » (les guillemets alors s'imposent) qu'il *produit* et *professe* se prête à une pluralité de fonctions qui dilate le spectre de sa réception aux confins de l'imaginaire et de l'idéologie, du divertissement et du prosélytisme. Aussi, la voix postée au seuil de *L'Ennemi des lois* adresse-t-elle à son lecteur deux objets d'enseignement. Le premier se propose de décrire le roman et d'en inculquer le mode d'emploi, à la manière d'une leçon de littérature appliquée. Le

second, par une sorte d'observation déambulatoire autour de l'écrivain, construit sa définition du romancier, à la façon d'un autoportrait.

Ces deux enseignements sont de Barrès et de son époque. Ils coulent d'un lieu symbolique et magistral emprunté à un contexte et reformulé par un auteur, pour cela aisément repérables mais d'analyse ardue, à la fois limpides et troubles… et dont on se propose ici de percer quelques secrets…

1.3 De l'air du temps ou la fin des déplorations

Dans son *Introduction* aux *Romans fin de siècle*[238], Guy Ducrey définit la notion sous la dénomination de laquelle un roman des années 90 se réunit, comme « mythe » (« légende »[239]) et « syndrome ». Cette dernière approche a le mérite d'expliquer le phénomène en signalant son extension (des cercles spécialisés à la société globale, des écrits professionnels à la littérature de large diffusion), sa fréquence dans la prose romanesque pour qui il manifeste sa prédilection et où il atteint dans doute son acmé, ainsi que le caractère composite et ouvert, littéraire et extralittéraire :

> [Le concept fin de siècle est] un fait de discours, une représentation fantasmatique collective. A ce titre, il est productif et précieux : il secrète des thèmes et des formes riches, et manifeste à tout instant des dimensions esthétiques, philosophiques, sociales. Il permet dans les lettres et dans les arts l'épanouissement d'un imaginaire : imaginaire de la crise et de la métamorphose, et d'une finitude crépusculaire toute peuplée de fantômes. Le mythe de la fin de siècle est né au cœur des années 1880-1900. Il trouva sa caution chez certains médecins et psychologues, et chez les démographes inquiets. Les chroniqueurs, satiristes, journalistes le répercutèrent amplement ; les poètes, dans l'Europe entière, l'enrichirent. Mais éclatant, chamarré, frénétique, il trouva peut-être sa forme la plus subtile sous la plume des romanciers.

Quelques pages plus loin, et dans un recadrage chronologique qui met en perspective la notion avec celle de décadence, le critique donne la parole à deux témoignages écrits, l'un en 1884 et l'autre 1893, particulièrement représentatifs de l'évolution qui, en l'espace d'une décennie à peine, convertit une rhétorique pessimiste d'anathème et d'abandon en un discours réactif, de mobilisation et de moralisation. Ce changement de ton désigne une reprise en main portée par une forme de prosélytisme et un goût pour le magistère que l'on retrouve dans l'Avant-texte de *L'Ennemi des lois*.

> L'anémie a tué nos forces physiques ; la démocratie a tué nos forces sociales. Et la société moderne, rongée par ces deux plaies attachées à son flanc, ne sait plus où elle va, vers quelles nuits, au fond de quels abîmes on l'entraîne.
> La démocratie, cette grande pourrisseuse, est la maladie terrible dont nous mourons. C'est elle qui nous a fait perdre nos respects, nos obéissances, et y a substitué ses haines aveugles, ses appétits salissants, ses révoltes grossières. Grâce à elle, nous n'avons plus conscience de la hiérarchie et du

[238] Guy DUCREY, *Romans fin de siècle*, *1890-1900*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1999, p.V.
[239] Pierre BRUNEL, « La légende de fin de siècle » *in Huysmans*, Paris, Cahiers de L'Herne, 1985, p.11-17.

> devoir, cette loi primitive et souveraine des sociétés organisées. Nous n'avons même plus conscience des sexes. Les hommes sont femmes, les femmes sont hommes et ils s'en vantent ? Rien, ni personne à sa place. Et nous allons dans un pêle-mêle effroyable d'êtres et de choses au milieu desquels Dieu lui-même a peine à se reconnaître et semble épouvanté de son œuvre immortelle et qui meurt, pourtant. Au-dessus de ce chaos […] se dressent de place en place, pour bien marquer l'affolement du siècle et l'universel détraquement, de nouvelles et particulières élévations sociales. Ce qui, autrefois, grouillait en bas, resplendit en haut aujourd'hui[240].

Sous la plume (bien lourde…) d'Octave Mirbeau se manifeste une « rhétorique imprécatoire »[241], aigrie (voire fielleuse), amplement servie par les assertions définitives et des tournures prédicatives sans appel, le réseau métamorphique de la maladie et de la blessure, les substantifs pluriels et leur effet totalisant, le présent de l'indicatif qui exaspère une actualité voulue sans passé ni avenir, sans causalité ni perspective, présentée comme un fléau et une fatalité, c'est-à-dire sans historicité ni logique. Ce discours est proclamé haut et fort par une instance énonciative en lutte avec un ennemi aussi implacable qu'inconnu, chez qui la véhémence d'une offensive haletante et désordonnée ne le cède qu'à l'impuissance d'un écoeurement, (moribonde mais furibonde quand même), en qui chantent et s'exaspèrent le lamento du passéisme et le canon de la détestation…

Haine, vocifération et cauchemar.

Chez Marie Herzfeld, le grand air de décadence, sa grandiloquence aussi fulminante et vengeresse que défaitiste et morose, cèdent le pupitre à une mélodie plus apaisée, mieux mesurée et, plus que tout, destinée à égrener des causes et des remèdes, des explications et sans doute même une issue à la « fatigue » contemporaine. Après la plainte donc, place à l'analyse, et avec elle, un effort intellectuel de clarification qui prélude à une proposition morale, palliative et salvatrice.

> Toutes les manifestations poétiques des dernières années, celles du moins qui sont caractéristiques de l'état d'esprit de notre temps, paraissent marquées par le pessimisme des *âmes « fatiguées »*. Et de fait, ce siècle de la révolution, qui a vu la chute de l'absolutisme, la victoire de la bourgeoisie et le développement de la social-démocratie ; ce siècle de la critique et de la science, qui a bouleversé nos idées de Dieu et du monde et nous a demandé de recommencer à zéro ; ce siècle des inventions qui a décuplé le rythme de notre vie mais n'a qu'à peine doublé notre force physique […] – ce siècle nous a vraiment un peu fatigués. Nous sommes entourés d'un monde d'idéaux agonisants, que nous avons hérités de nos pères et aimés de notre mieux, et nous n'avons pas la force de l'élan qui donne de nouvelles et précieuses aspirations vitales. Car cette fièvre éternelle de l'esprit a appauvri notre sang, ou transmis à notre organisme un autre genre d'impuissance, qui empêche notre cerveau hypertrophié d'investir son potentiel d'énergie dans une création vigoureuse. Ainsi les forces de nos âmes ne convergent-elles pas vers un même point ; elles n'obéissent pas à une impulsion centrale, mais s'exercent les unes contre les autres ; elles se paralysent et se détruisent

[240] Octave MIRBEAU, « Le tripot aux champs », p.66-67. Cité par Ducrey, *op.cit*., p. XVII.
[241] *Ibid*, p. XVII.

> mutuellement dans un scepticisme dévorant ; elles nous rendent inaptes à la volonté patiente, aux fortes sensations, à l'existence joyeuse et à la mort courageuse.[242]

L'approche analytique se manifeste par le recours aux modalisateurs qui font entendre une pensée exploratrice et pesée, plus soucieuse de comprendre que de conspuer, à la recherche d'une causalité éthique susceptible de rendre au présent son intelligibilité. L'euphémisme et la litote enregistrent un désarroi d'époque, mais disent surtout le *refus* de laisser la pensée aux pièges de l'hébétude ou du catastrophisme. Dans l'ensemble donc, le propos se recommande par le recul critique et la distance objective avec lesquels il appréhende des phénomènes environnementaux mais diffus (à la fois proches, familiers et indéfinis, impalpables), d'autant plus difficiles à cerner et à nommer qu'ils apparaissent à l'observateur divers, protéiformes et miscibles.

Les points communs avec la préface de *L'Ennemi des lois* sont nombreux ; ils sont significatifs d'un temps de contre-décadence qui s'efforce de poser des diagnostics, préférant à la violence du réquisitoire intransigeant, la méthode plus « géométrique » de la résilience intellectuelle. A cet état d'esprit appartiennent trois sujets problématiques : la question de l'héritage spirituel effectivement transmis, recueilli même, mais en fin de compte stérilisé, laissé en friche au lieu d'être porté et continué par des contemporains légataires mais orphelins… le problème de la jeunesse exclue du destin du pays, et celui d'un rajeunissement national empêché, garrotté par une atonie collective, l'hypercérébralité et le défaut d'énergie[243] personnelle, avec pour corollaire le vieillissement généralisé des corps et des esprits, affaiblis, indécis, dévitalisés et velléitaires . Enfin, la dénonciation des méfaits de l'individualisme – corps social décomposé, collectivité nationale fragilisée – qui rappelle des inquiétudes et des défis (depuis Paul Bourget signalés[244]), et dont des successeurs désireux de jouer un rôle de

[242] Marie HERZFELD, « Fin de siècle », *in Menschen und Bücher, Literarische Studien*, Vienne, Leopold Weiss, 1893, p.161-172. Cité d'après l'édition : *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik Zwischen 1890 und 1910*, Gotthart Wunberg éd. Stuttgart, Reclam, 1981, p.260-261.

[243] C'est Pierre Citti qui rappelle combien le concept d' « énergie » hante les esprits des années 1890, que ce soit pour en déplorer le manque ou en exalter la maîtrise. *Cf. Contre la Décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman, 1890-1914,* Paris, PUF, 1987, « La notion d'énergie » (chapitre 7), p.113-126.

[244] On songe ici à la définition de la décadence formulée par l'auteur des *Essais de psychologie contemporaine* comme la multiplication effrénée d'une atomisation, dommageable à l'individu désormais déstructuré et fatale à la société désormais désorganisée, selon le mécanisme à double échelle d'une fragmentation de la personne et du pays : « Si l'énergie des cellules devient indépendante, les organes qui composent l'organisme total cessent pareillement de subordonner leur énergie totale, et l'anarchie qui s'établit constitue la décadence ». Paul BOURGET, *op.cit*., « Charles Baudelaire », Paris, Lemerre, 1883, p. 324-325.

socialisation auprès de leurs lectorats, s'emparent pour les incorporer en *sujets de leçon* aux romans de la responsabilisation.

Saisie, explicitation, magistère.

De Mirabeau à Herzfled (1884…1893), dix ans se sont écoulés en l'espace desquels l'intellectuel se découvre une mission, et le romancier une tâche nouvelle. C'est donc moins le phénomène de société que son *appropriation* qui évolue. Ce qui est dit, en somme, change peu : l'expression d'un mal du siècle (chaque époque a ou invente le sien…) qui ne cesse de se dire et se répéter, passant par le filtre lexical du déclin et de la mort, le biais des métaphores de la blessure et du crépuscule. Ce qui en revanche se transforme est l'angle à partir duquel on appréhende le désarroi public, et surtout comment on envisage d'en faire un *thème littéraire*. A ce titre, l'observation de la maladie cède progressivement le pas à la désignation du remède. De *nosographique* qu'il était en période décadente, le discours de l'ultime décennie du siècle se fait *thérapeutique*[245]. C'est en cela qu'il est propice à l'émergence d'un magistère auctorial. L'Avant-texte de *L'Ennemi des lois* en porte de probants indices. Comme chez Marie Herzfled, le diagnostic se pense désormais comme un pronostic de guérison : à côté du mal, la cure. Les problèmes posés, rendus à leur complexité et leur intelligibilité reçoivent une solution de nature rétrospective (c'est la perception des causes motrices qui les ont engendrés) ou à visée prospective (c'est le rappel des vertus et la défense de valeurs telles que le prix et la chaleur de la cohésion humaine d'un côté, la puissance fécondante et jubilatoire de tout acte créateur individuel de l'autre, deux postulations situées à la confluence des exigences intérieures du moi et des devoirs requis envers la société). L'état des lieux social et moral présente les difficultés d'existence ressenties par les contemporains comme des épreuves à la fois partagées et égales pour tous. Ce lot commun a son issue, et c'est par une petite leçon de stoïcisme quotidien que se clôt une approche éthique et idéologique résolument constructive et réconfortante. Un magistère s'affirme dans les dernières paroles qui — même par le tour négatif et l'expression du manque — désignent, identifient (et donc exaltent) les qualités de volonté, de patience, de

[245] Ces deux aspects - dégradation, anémie contre régénération, énergie - traversent l'imaginaire barrésien de la décadence, et chaque itinéraire romanesque explore la possibilité de passer de l'un à l'autre, de la maladie à la santé, de l'atrophie de soi à l'accomplissement du moi. Ce thème adopte le cheminement narratif d'une expérience intérieure, il est ce « moment nécessaire de la dialectique par laquelle le moi vise à son perfectionnement » et manifeste de la part du romancier une exigence de responsabilité à l'égard de ses lecteurs, typique d'une réaction contre décadente, qui s'affirme après 1890. Jean-Michel WITTMANN, *Barrès romancier, une nosographie de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000, p.19-20.

courage et de joie, dont la redécouverte est considérée comme une défense et un solutionnement. Dès lors que les obstacles ne sont plus traités comme des *dangers* mais abordés en tant que *problèmes*, le discours qui les véhicule relève d'une intention vertueuse et formatrice ; il entre dans la logique didactique de l'explication et du conseil ; celui qui s'y emploie et choisit l'univers du roman pour s'y exprimer endosse l'habit du mentor, *herméneute et thérapeute d'un imaginaire social* qu'il apprivoise et convertit en une leçon de vie individualisée et morale.

Et c'est ainsi que le contempteur peut devenir professeur…

1.4 Détournement

Dans l'essai qu'il consacre à la parodie, Daniel Sangsue[246] consacre un chapitre au paratexte qui encadre (et d'après nous modélise le roman et enseigne sa lecture), dans une direction où le double langage et le demi-mot semblent se donner libre cours. Encadrer une fiction, par deux discours auctoriaux constitue un mode d'intervention, une acte d'omniprésence et une prise de pouvoir où s'élabore, s'affirme et s'affiche un magistère –du roman et du lecteur – véritable dispositif didactique, sentinelle apostée en amont ou en aval d'une fiction pour, fût-ce par *antiphrase*, en dicter la compréhension et en donner la clef. Nous ne ferons ici que signaler l'existence d'une autre préface parodique, légèrement postérieure à celle de *L'Ennemi des lois*, mais fort intéressante par sa tonalité humoristique, sans compter sa dédicace… « A Maurice Barrès » ! En voici le texte, *in extenso* :

[246] Daniel SANGSUE, *La Relation parodique, op.cit*., chapitre 11, p.157-167.

Montpellier. — Abbaye de Jumièges. — Paris.
Novembre 94. — Août 95. — Décembre 96

Si je pouvais couvrir de baisers ces joues si pâles, et que tu ne le sentisses pas !

STENDHAL

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée, vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée...

RACINE

A Maurice Barrès

POUR SERVIR DE PRÉFACE

Voici quelques études où sont exposées, avec toutes les garanties que présente une inexpérience consciencieuse, les plus accessibles des façons de raisonner, de sentir et d'agir pouvant servir à caractériser la « sensibilité amoureuse » *d'un jeune homme de ce temps.*

Celui qui a écrit ces pages est aussi jeune que celui qui en est le « héros », et ils réclament tous deux le bénéfice de cette jeunesse.

Ils ne prétendent à rien autre qu'à avoir voulu dire des choses un peu authentiques sur des sujets dont l'incontestable banalité constitue tout l'intérêt, et dont cependant, leur a-t-il semblé, la plupart des héros de romans, sous les auspices de nos romanciers les plus sympathiques, n'ont parlé qu'avec une mauvaise foi regrettable.

« Ceci est une petite monographie réaliste . »

Si quelques bons esprits veulent bien reconnaître à ce volume le même genre d'importance et d'intérêt un peu spécial que l'on attache, par exemple, aux travaux de sciences naturelles qui s'intitulent : « Documents pour servir de contribution à l'étude de... », *l'auteur se déclarera très satisfait, et en sera encouragé pour excuser, vis-à-vis de soi-même, le trouble abondant et agaçant dont il sait que son livre est pénétré — comme le fut la jeunesse même du « héros » dont il a été curieux.*

(*J'ajouterai une citation de l'abbé de Saint-Réal :* « Un roman est un miroir que l'on promène le long d'un chemin. »)

Ce sont aussi de premiers petits exercices... pour s'exercer...

C'est donc sur ce seuil préfaciel humoristique et aux excentricités buissonnières que s'ouvre le roman *Penses-tu réussir !* de Jean de Tinan, paru au Mercure de France en 1897. Le texte, sans doute, est plus ludique que ne l'est l'Avertissement barrésien, d'une espièglerie plus ouverte, plus débridée, et qui sait conjuguer l'autodérision d'un romancier jeune, presque débutant à la farce mi-sérieuse mi-badine d'une adresse auctoriale au lecteur. L'autoportrait dessiné et le jeu institué avec le lecteur rappellent cependant ceux de la préface de *L'Ennemi des lois*, même si la façon de Tinan – propos disloqué et ton de facétie – est ici plus flagrante. Pour nous, la dédicace à Maurice Barrès a raison de ces dissemblances formelles, puisque l'un comme l'autre de ces préambules est également pipé par le démon de la parodie. Si Jean de Tinan se dédit (de l'image du préfacier sérieux et autorisé, efficace et fiable), il dédie bel et bien sa préface à un illustre devancier, et cet hommage-ci vaut bien ces différences-là. Nous aimerions donc montrer en quoi l'un et l'autre textes de donnent à lire comme une *résiliation ironique de la mission préfacielle*. Pour ce faire, on se propose de saisir leurs communs éléments, qui attestent en outre la filiation de pensée et l'influence du style de Maurice Barrès sur la production romanesque parodique des années 90.

De l'Avertissement de *L'Ennemi des lois*, Jean de Tinan semble ainsi reprendre à son compte (et parfois reformuler) trois données.

La première réfère à la thématique de la jeunesse que les deux écrivains envisagent comme objet *et* sujet de fiction, thème de description et support d'analyse, élément d'investigation et d'introspection d'un récit *mixte*, doublement redevable du regard (présumé objectif) de l'exploration sociale et du reflet subjectif du miroir propre à l'écriture de l'autofiction. Le thème de la jeunesse vaut déclaration d'appartenance générationnelle, et cette intégration du romancier dans la dimension sociologique de sa fable n'a d'autre objectif que d'installer l'écrivain dans une *posture d'expert*. C'est donc un artifice d'inclusion auctoriale qui est chargé de valider le projet romanesque. Le discours sur la jeunesse semble inséparable d'une mise en exergue du romancier qui le formule, à qui elle sert d'argument d'accréditation. Qu'il s'agisse d'une feinte autodérision (qui, évidemment, relève d'une *captatio benevolentiae* bien comprise) comme chez Tinan ou, pour Barrès, d'une ambivalence identitaire subtilement entretenue, toujours l'énonciateur du propos cherche à occuper une position personnelle à la fois relative et problématique, mais finalement instrumentalisée et probante. Que la parodie soit un procédé de dévaluation factice ou d'appartenance ambiguë, qu'elle suggère du romancier son indignité et son inexpérience (Tinan) ou bien son aptitude et son ubiquité

(Barrès), elle se constitue toujours en un procès de singularité et de faire-valoir, dont l'instance auctoriale évidemment sort grandie.

La mise en discours de la jeunesse va donc de pair avec la mise en jeu de celui qui l'exprime. Sa variante parodique reste fidèle à cette tacite convention mais, en rééditant (superficiellement) les formules, elle en détourne la signification profonde, engageant le lecteur dans le déchiffrage d'une écriture du demi-mot et de l'antiphrase. Les deux arguments canoniques invoqués en faveur de l'habilitation du romancier à parler de / à la jeunesse, l'homologie et l'osmose (l'écrivain « jeune », ou réputé tel, est immergé dans son sujet et, par conséquent, autorisé à en parler avec science et pertinence…) sont alors recyclés par le paratexte ironique : celui-ci leur imprime un nouveau statut discursif (de l'univocité à l'équivocité du *texte*) et il appelle un pacte de lecture correspondant (de la confiance aveugle à la critique avisée du *lecteur*), passant ainsi le relais d'une connivence naïve et acquise à une complicité lucide, à conquérir.

Deuxième élément partagé et passage obligé de tout Avant-texte : le descriptif du roman, qu'il a pour charge d'annoncer, de présenter et de défendre, dans une triple démarche d'anticipation, d'explicitation et de justification. La préface à *Penses-tu réussir !* commence par une référence au réalisme, dont le traitement ironique se trahit par une possible allusion à Balzac (la reprise du mot « études » que l'auteur de *la Comédie humaine* avait appliqué en son temps à plusieurs de ses romans), la définition en mention du livre de Le Tinan sertie dans une formule parenthétique à valeur distanciative ainsi que trois caractérisants (« un jeune homme de ce temps », « des sujets dont l'incontestable banalité constitue tout l'intérêt », « Documents pour servir de contribution à l'étude de… ») qui affirment du sujet romanesque, sa contemporanéité (la contribution de l'imaginaire à la représentation actualisée d'un milieu social), sa banalité (le référent ordinaire et peut-être trivial d'un récit moins imaginatif qu'illustratif), sa fonctionnalité enfin (assimilée à celle d'un écrit d'attestation ou de pure et simple documentation). Ces trois critères – actualité, familiarité et factualité – définissent le périmètre définitionnel du roman et ils rappellent des options affichées dans l'Avertissement de *L'Ennemi des lois*. Les deux descriptifs, en effet, inscrivent le roman fin de siècle dans une appartenance problématique et contestée au mouvement réaliste : pour Barrès comme pour Tinan, le discours préfaciel d'adhésion et de filiation littéraires devient l'objet détourné d'un propos auctorial ironique, qui subvertit la profession de foi esthétique (attendue de la part du romancier) en un jeu de langage insolite, équivoque et destructeur. Le descriptif du

roman ne permet donc plus ni la reconnaissance ni l'identification fermes et définitives du récit, qu'il prétend pourtant circonscrire… Au lecteur est ainsi dérobée la clef de l'interprétation du roman. Le descriptif parodique engage alors dans une appréhension différée et ludique du récit de fiction, qu'il ne balise plus que par une *connivence implicite* entre le préfacier et ses lecteurs. Barrès (et Tinan à sa suite) transforme l'exercice définitoire du roman en un moment de contestation et aussi de complicité. Usant de parodie, ils masquent une définition en énigme, et au seuil de la préface, installent une lecture comme on initie à une aventure partagée…

Une dernière passerelle relie les deux romanciers : chacune de leurs préfaces brosse indirectement le portrait du préfacier et elle juxtapose ou confond la silhouette de ce dernier avec sa doublure, le romancier. Ce *dimorphisme* résulte d'une mise en *image de l'écrivain* qui concourt à l'élargissement de son champ de compétences, favorise la présence extériorisée et extensive d'un dit auctorial amplifié et élargi, induisant un rapport auteur-lecteur fondé sur le schéma identitaire et statutaire de l'omnipotence et de l'influence. Néanmoins, cette forme d'hyperpuissance auctoriale est aussitôt battue en brèche dans la mesure où les multiples facettes dont se pare l'instance préfacielle sont toutes « réflexives », c'est-à-dire conçues pour être vues et comprises du lecteur à travers le prisme parodique ! Celui-ci instaure une parodie bifide, miroir grossissant et déformant qui conjugue de manière autocritique l'hypertrophie et le dimorphisme, alliant l'hyperbolique célébration de l'écrivain à sa toujours présumable contrefaçon grotesque…

Le *je* de l'Avant-texte s'identifie délibérément avec l'instance auctoriale responsable du livre entier, roman et paratexte. Il n'y a ni hiatus ni clivage entre préfacier et romancier, et l'Avertissement de Tinan s'emploie d'ailleurs à gommer tout décalage ou dissimilitude entre ces deux puissances rectrices du roman, désormais interchangeables, puisque leurs fonctions pragmatiques et symboliques sont, par-devant lecteur, concomitantes et confondues. Comme chez Barrès encore, le préfacier-romancier revendique une autre hybridité en se posant *créateur et critique* de son propre roman. A ce titre, il expose la méthode d'enregistrement et de composition (de saisie et de structuration) qui fut la sienne, dans une rétrospection ainsi tournée vers la matière du livre autant que le travail de l'écrivain. Ce retour en arrière est donc doublement démonstratif : s'il évoque la conception du roman et les éléments qui ont présidé à son

élaboration, il affiche surtout, à côté de présupposés ou priorités esthétiques, la singularité d'une personnalité et le visage d'un écrivain.

Aussi, la dimension descriptive et apparemment « méthodologique » ne doit-elle pas conduire à mésestimer un autre aspect de la déclaration préfacielle : la surexposition du romancier. *Une préface est un portrait*.

Ce parfait décalque préfacier / romancier confère au discours d'Avertissement une direction où la complicité entre auteur et lecteur devient primordiale. Certes, l'indissolubilité des rôles favorise une parole liminaire d'autant plus programmatique qu'elle prétend cumuler – face au lecteur maintenu en position infériorisante d' « averti »... – les préséances littéraires et critiques du créateur et de l'évaluateur ! Cependant, le parti pris parodique incline à réévaluer ce pseudo-discours d'emprise en une *fiction d'autorité* qui, ironie aidant, affirme et dénie ce qu'elle dit, dans un jeu de simulation et de simulance autoritaires. Dès lors, quel que soit le coup de crayon donné à la figure auctoriale – portrait avantagé ou déprécié – le détournement parodique à plein régime agit : il oblige à reconsidérer l'hypertrophie de l'auteur par lui-même comme une modalité d'expression à double entente (ambiguë) placée au service d'une visée satirique qui donne libre essor à un langage ostentatoire et destitutif, facétieux chez Tinan, malicieux chez Barrès, mais toujours oblique et duplice. Que l'auteur se reconnaisse dans le portrait - charge de l'anti-héros, *alter ego* d'un personnage dévalué et malheureux dont il partagerait la jeunesse, l'inexpérience et l'inconsistance, ou qu'il se présente sous les traits plus contournés d'une personnalité versatile, tantôt complice tantôt narquoise, frère et faux frère du protagoniste, à la fois indigène et allogène aux mondes intérieurs de ses personnages, le romancier ainsi diversement portraituré ne peut que révoquer en doute quelques-uns des fondements de l'image auctoriale.

Cette remise en question n'a rien du manifeste militant ni de l'essai théorique ; elle s'énonce au contraire par le truchement de l'autoportrait, simplificateur (un auteur comme Tinan endosse le costume de l'humilité et cumule les motifs d'indignité et d'indigence littéraires) ou complexifiant (Barrès joue du clair-obscur d'une posture ambivalente, partie prenante et procurateur d'une jeunesse observée de l'intérieur mais jugée de haut). La satire passe ainsi par le filtre d'une représentation auctoriale autoréférée, et ce mode d'expression entraîne deux types de conséquence. Sa subjectivité première ouvre la voie à l'universalité, et l'affichage individuel d'un romancier donné suggère la mise à distance et la disqualification générales de la figure auctoriale ; sa

modalité descriptive l'apparente davantage à l'invention qu'à la démonstration, et il relève moins d'une démarche argumentative que d'une écriture de fictionnalisation.

Voilà pourquoi le *désistement* de la mission préfacielle va de pair avec l'établissement d'une *connivence* avec le lecteur, rendu avisé et plus conscient des artifices par lesquels un écrivain, au seuil de son roman, parle de son livre à la société. *Le portait est parodie*. Et toutes les fois que la peinture se fait caricature, un sens supplémentaire se propose à la sagacité du public. Aussi la préface vaut-elle surtout comme un apprentissage.

1.5 « J'ai craint d'introduire mon didactisme en supplément aux frais »[247]

La parodique émanation du romancier sous la figure du préfacier-mentor impose au lecteur un tête-à-tête liminaire avec un auteur pourvu des signes distinctifs (mais ambigus) de l'*autocratie* et de l'*autocritique*… L'irruption auctoriale qu'organise l'Avant-texte de *L'Ennemi des lois* constitue ainsi l'introduction du romancier dans son œuvre et, de manière tout aussi ambivalente, son intromission auprès du lecteur, qu'il enchaîne à une interprétation préétablie du roman.

Le portrait démultiplié de l'écrivain rend ce dernier particulièrement apte à assumer les deux discursivités (légitimées) d'un commentateur du récit et d'un conducteur du lecteur. Fallacieusement dubitatives (Tinan) ou faussement assertives (Barrès), ces manifestations auctoriales sont donc liées à une logique du seuil parodique et romanesque. Par antiphrase ironique comprise entre l'hyperbole et la litote, un discours d'auteur se formule, prédictif et prescriptif, en amont du roman dont il prédispose la perception et organise la réception. Quel est le sens de celui qui précède et annonce *L'Ennemi des lois* ?

La posture didactique de Barrès procède d'un « refus du maître », maintes fois exprimé après 1893. Les déclarations d'hostilité à l'encontre de la figure magistrale sont nombreuses dans *Les Déracinés*, mais elles sont évidemment toujours complexes et nuancées, soit par la forme narrative qu'elles adoptent, soit pour le fond de critique qu'elles suggèrent, et il convient donc de les bien peser. Le premier chapitre du livre, « Le lycée de Nancy », brosse longuement le portrait *fasciné mais réservé* du professeur Paul Bouteiller (transposition d'Auguste Burdeau), haute figure d'éloquence

[247] Barrès à propos d'une réimpression de *L'Homme libre*.

philosophique mais grave agent de corruption de la jeunesse… Sa clausule peut aider à préciser en quels termes rétroactifs et critiques Maurice Barrès, croit devoir enfermer son personnage dans l'ambiguïté d'un pédagogue adulé et honni, faisant d'une création romanesque l'avatar d'un souvenir d'adolescent et l'incarnation institutionnalisée d'un mentor, à l'intelligence brillante mais d'influence néfaste. Le passage que nous relevons se situe à la toute fin du chapitre :

> A la fin de ce mois de mai 1880, M. Paul Bouteiller part pour Paris, n'ayant été d'ailleurs, bien que nous paraissons lui en faire porter la responsabilité, qu'un instrument de transmission. Des forces allaient marcher par le monde, auxquelles il avait donné l'impulsion, sans parvenir à les aiguiller [248]

Le mauvais maître donne une « impulsion » : il inspire un élan et suscite une mise en marche chez ceux qui l'écoutent. Il est l'agent premier d'une action d'abord personnelle puis collective, qui finit par se détacher de lui, le déborde et le dépasse. Principe dynamique (qui insuffle à autrui un mouvement induit), il communique auprès d'un auditoire qu'il subjugue dans l'instantanéité (et la séduction brutale) d'une parole aussitôt proférée et aussitôt ratifiée, mais cette transmission infuse cesse dès l'instant que son destinataire en a reçu le tout premier impact. Le mauvais maître est un déclencheur, une amorce. Indéniables sont ses capacités de communication (encore hypertrophiées par la métaphore qui, fantasmatiquement, assimile la parole professorale à un vampirisme verbal et un viol des consciences…), mais ce « communicatif » hors pair s'entend surtout au plan pathologique du mot : il est le vecteur d'une contagion intellectuelle qui propage au sein du milieu scolaire une inoculation pédagogique virulente, peut-être définitive et fatale, sur de jeunes esprits plus impressionnés qu'éduqués, plus émus que convertis…

Bouteiller incarne ainsi les quatre tares du mauvais maître barrésien : l'*impudence* (son audace de pensée et la superbe dont il l'auréole éblouissent plus qu'elles n'éclairent ceux à qui elles s'imposent de manière si lumineuse et captieuse), l'*imprudence* (la hardiesse et la légèreté des vues magistrales excèdent le jugement et obnubilent le discernement des lycéens-disciples mieux instruits et formés que charmés et subornés), l' *imprévoyance* (la fulgurance des leçons de philosophie n'a d'égale que leur inconséquence et, en négligeant les suites et les incidences de son enseignement, Bouteiller s'interdit de penser l'avenir de ses élèves qu'il contribue, prématurément et arbitrairement, à orienter dans une direction imprévisible et hasardée) ; l'*impuissance* enfin : l'inaptitude du pédagogue à inscrire son propos dans la durée relative et la réalité

[248] Dans notre édition de travail, p.512.

psychologique de ses jeunes auditeurs en dénature la vertu potentiellement initiatique (ne dicte-il pas un mode de pensée et n'oriente t-il pas un destin existentiel sans y préparer réellement ?), ampute ainsi un enseignement incapable d'anticiper et insoucieux de peser son influence, stérilise un magistère prisonnier d'un cadre et d'un rituel lycéen qui, s'il confère effectivement à l'autorité du maître ses lettres de patente, lui retire toute véritable valeur ontologique, le rendant socialement et intellectuellement dicible (voire incontesté), mais profondément et politiquement inarticulable et sclérosant.

Le bon maître, lui sait « aiguiller », et c'est du reste cette essentielle disposition à l'*accompagnement* intellectuel et spirituel de son élève qui le distingue et le recommande. Le bon maître *dirige* donc son disciple auquel il prescrit un chemin, dont il a soin d'indiquer et de rappeler la direction, la configuration et la destination. Régenter, gouverner une intelligence naissante n'est ni de son goût ni de son ressort, tandis que conduire et orienter un esprit vierge entre pleinement dans ses attributions. Le bon maître aiguise le jugement d'autrui parce qu'il sait qu'il est un puissant levier de maturation et d'émancipation individuelles. Il prend garde à dispenser un magistère « en pointillé », qui ménage une place légitime à la « réactivité » du disciple, non comme une inculcation fermée et totalitaire, mais comme une initiation ouverte et dont la pertinence dépendrait aussi, pour une part, de la *réponse* formulée par le vis-à-vis instruit…

Le bon maître n'est pas un aiguillon (en quoi s'enferre le mauvais maître), mais un aiguilleur : plutôt qu'une amorce, un tremplin, et mieux qu'un déclencheur ou une entame, un catalyseur et un guide.

1889-1897 : huit ans plus tard, Maurice Barrès se souvient de son prédécesseur et pair, Paul Bourget qui, par *Le Disciple*, avait inauguré d'une voix retentissante la destitution intellectuelle et morale d'une certaine figure magistrale.

Paul Bouteiller et Adrien Sixte sont des influenceurs qui par égoïsme, inconséquence ou impuissance, méconnaissent les retentissements du magistère qu'ils exercent sur une jeunesse que les deux romanciers s'emploient à désigner, pour la gouverne de leur public, otage et victime, doublement sacrifiée à un maître, incarnation d'une emprise idéologique et d'un ascendant personnel corrupteurs et dissolvants. En dépit de nombreuses différences, un point commun *et critique* les réunit: *l'irresponsabilité du mentor* que son pouvoir de séduction et de conviction dépasse et submerge. Sixte et Bouteiller ne sont pas aveuglés par leur puissance, ni éblouis dans une forme d'orgueil ou de démesure faustienne : ils sont *inconscients* (et donc insouciants…) des effets qu'ils produisent malgré eux sur l'esprit et le cœur de leurs jeunes affidés. Ils

sont moins imbus d'une culture ou d'une supériorité d'intelligence que déssaisis d'une emprise qui semble agir auprès d'eux (durablement) et à leur insu (en franchise d'eux-mêmes). Aussi, la dialectique de maîtrise dont nous avons parlé dans le chapitre précédent est-elle une dialectique de l'*abus*, mais d'un abus partagé, « bilatéral », où non seulement le disciple (victime désignée) mais aussi le maître (agent de déchéance) sont également *dupes et dupés* d'une relation emprisonnante et spéculaire. Cette dialectique-là fait donc le procès, non de l'intelligence mais d'une *dépossession d'intelligence*, d'abord transmise sous contrôle, puis sans entrave, déréglée, agissante et libre de l'autorité qui l'a fait naître au monde…

Bref, l'hostilité qui s'épanche aux dépens de la figure tutélaire magistrale relève plutôt d'une attitude critique de défiance, polarisée sur le discrédit (Barrès) ou sur la dénonciation (Bourget). Le portrait du maître est moins une charge qu'une satire ; il se donne à lire non comme une cible ennemie mais un contre-exemple didactique : et les traits négatifs en font l'objet d'un avertissement et d'une formation.

En système extradiégétique, les romanciers sont donc amenés à jouer, eux aussi et devant leur public, le rôle du *bon maître* !…. Maurice Barrès s'acquitte du sien au cours d'un exercice préfaciel qui tient le milieu entre *reproduction* et *dérision* d'un discours magistral-type, dont le modèle est mis à mal au moment d'une remise en cause générale du roman et de l'écriture de fiction. Voilà pourquoi le volontarisme de Barrès trouve dans la pose didactique une issue dans la crise du roman.[249] Aussi, est-ce à la faveur de cette désorganisation qui affecte le roman des années 90 que le magistère barrésien de cette période expérimente la voie de la parodie. Sur ce chemin de traverse, ouvert par la destruction généralisée d'une prose qui ne cesse de décomposer et recomposer le récit de fiction, l'auteur de *L'Ennemi des lois* campe un discours didactique original. Au coeur d'un roman remanié et aux marges d'un roman à thèse à tonalité magistrale, se profile un enseignement mâtiné de parodie. C'est en pédagogue et en ironiste que le romancier

[249] Dans l' « introduction générale » à son anthologie *Romans fin de siècle 1890-1900*, Guy Ducret déclare : « La crise du roman ne se réduit pas […] aux atteintes portées à l'affabulation : elle se manifeste aussi dans une hybridité consentie des genres et formes qui permet de mêler en un même ouvrage, toujours estampillé roman, essais critiques, méditations esthétiques, intrigues amoureuses, charges pamphlétaires et documents de toutes sortes p. XXXIII). » *Documents de toutes sortes...* C'est dans cet interstice extra-romanesque que nous situons volontiers la présence agissante du magistère auctorial. Une brèche s'est ouverte dans le roman fin de siècle, désormais caractérisé par son polymorphisme et sa modularité. Il n'y a donc rien d'étonnant (ni de détonant) que le paratexte dont s'entoure le roman serve de caisse de résonance au romancier et que, le cas échéant, ce dernier s'y impatronise –fût-ce ironiquement – guide et maître de son lecteur. Toute la question concernant Barrès consiste à préciser la teneur et la portée de cette *intrusion*, dont nous avons dit qu'elle est *inversion* des modalités préfacielles, qui transpose et retourne l'Avertissement de *L'Ennemi des lois* en un discours auctorial équivoque et crypté.

polygraphe choisit donc d'investir le paratexte de *L'Ennemi des lois* … A l'aise aussi bien dans l'enfantement que dans la formulation des idées, l'auteur produit alors un discours complexe, aussi représentatif d'une époque chercheuse et d'un roman à thèse rajeuni, qu'emblématique d'un tempérament et d'une ambition que trahissent le besoin de l'exercice scripturaire et la quête d'une reconnaissance intellectuelle.

2 Le roman, descriptif et mode d'emploi

La prose de l'Avertissement aime à prendre les allures d'une explication de texte que la dissipation d'un malentendu viendrait justifier. Par une allusion à la fiction qui en synthétise le mécanisme d'intrigue, par une glose qui en quelques mots encore s'attache à définir le caractère des personnages en action, le romancier donne au lecteur le canevas anticipé du roman ainsi que les grandes orientations qui ont guidé sa conception. Ces dernières présentent un premier intérêt : précéder le récit de fiction d'éléments définitoire susceptibles d'en circonscrire aussi bien la teneur littéraire que l'arrière-plan philosophique. Dans cette optique, *L'Ennemi des lois* répond à un cahier des charges distribué en quatre rubriques.

2.1 « témoignage » et « reflet »

L'Ennemi des lois est, de l'aveu même de son créateur, « reflet » et « témoignage », sans qu'il soit possible – ni même souhaitable, semble-t-il – de donner priorité à l'un des deux termes, au contraire entendus à part égale, de façon indécidable et organique. L'œuvre est par conséquent un miroir, récepteur *et* émetteur, dans la dynamique bijective d'une focalisation réversible. Roman et réel y entretiennent des rapports réciproques d'engendrement et d'absorption : comme artefact, la fiction ajoute au monde des signes déjà constitué la réalité singulière de sa propre vision du monde ; comme reflet, cette représentation s'incorpore au monde dont elle n'était sortie que pour y retourner aussitôt, s'y fondre et disparaître.

Concevoir le roman comme miroir, c'est le situer au point d'intersection où production et assimilation culturelles – l'éclosion de l'œuvre et son intégration dans le champ du discours de la représentation – se rencontrent et s'annulent. C'est, en outre, dénoncer une illusion : si le roman est effectivement témoignage *et* reflet, autrement dit

expression *voulue* et expression *passive*, il relève moins d'une création absolue (prérogative divine ou démiurgique) que d'un travail humain, situable à mi-distance d'une invention et d'une restitution. L'œuvre n'est pas créée, plutôt fabriquée, par nature confinée entre les deux bornes d'un rendu et d'un inédit. Miroir, elle est point de départ *et* d'arrivée d'un phénomène optique, dont l'expérience et la leçon révoquent en doute l'habituelle distinction cinétique de l'aller et du retour, comme la causalité ordinairement admise de l'antécédent au conséquent. En elle (ou plus exactement, *par* elle), le monde est sujet et objet, agent et patient : il est exprimé et il s'exprime, réciproquement et simultanément.

La réflexité ainsi attribuée au récit comporte trois implications. La première est la relativisation du métier d'écrivain et l'attribution d'une place précisément réservée au romancier. Le positionnement désormais relatif de ce dernier découle de celui de son œuvre : il se mesure lui aussi aux deux paramètres du monde et de l'art, puisqu'il est indistinctement récepteur immergé en société et émetteur culturel. Dépositaire du monde qui l'entoure et maître du verbe qu'il produit, le roman engendré par lui est à la fois emprunt et restitution, *du* réel et *du* langage. En lui, débit et crédit culturels s'équilibrent en une opération qui neutralise toute discontinuité entre référent et discours. Dès lors, le romancier ne décrit pas plus le réel qu'il ne le construit… Le roman barrésien n'est donc pas plus une image donnée du monde qu'une partie du monde imaginée.

La deuxième implication a trait aux mécanismes de production et de lecture du roman. Parler de réflexivité romanesque, c'est croire qu'une dualité essentielle travaille au cœur du récit de fiction, qu'elle agisse en amont au moment de son processus d'enfantement (par contact et porosité de l'œuvre avec le monde) ou en aval dans le temps de sa réception (dans la rencontre et l'échange avec le lecteur).

Enfin, devenu miroir et reflet du monde, pourquoi le roman ne le serait-il aussi… de lui-même ? Pourquoi la spécularité qui le caractérise dans son rapport au réel (laquelle on l'a dit, rend caduque la distinction référent-langage) n'agirait-elle pas sur le roman lui-même, conçu comme langage réversible, apte à parler du monde et de soi, et en un mot, réflexif ?

En refusant la dichotomie supposée séparer monde et roman, Barrès s'inscrit dans la critique de son temps qui met à mal la conception réaliste, laquelle voudrait que l'art soit du réel imité… Il récuse ainsi l'opposition entre référent et représentation, désormais *coprésents* parce que *coextensifs*. Par voie de conséquence, il installe *L'Ennemi des lois* dans un canton très particulier de l'écriture romanesque : celui des métadiscours. Là, le

modèle imité n'est plus le monde du dehors (comme le voudrait la *mimesis*), mais une *représentation* de ce monde, déjà incluse en discours, verbalisée, et soumise alors à la réflexivité d'une réécriture qui, la reprenant, la *transforme*… Aussi, l'implicite spécularité contenue dans le dispositif du roman « reflet et témoignage » invite-t-elle à lire *L'Ennemi des lois* sur les lignes parallèles et autonymiques d'un livre *parodique*.

Cette définition du roman s'affine de deux précisions relatives au type de relation qu'il entretient avec le réel, et à la nature du récit qu'il entend faire prévaloir. La fiction est discours sur l'actualité dans la mesure où par elle le monde contemporain parle au lecteur. *Une* jeunesse des années 90 est représentée dans *L'Ennemi des lois* par trois protagonistes aux personnalités tranchées, emblématiques de la « sensibilité des gens de cette heure ». Placés sous le signe évident du contraste (que la narration s'emploie à « creuser » en démultipliant milieux sociaux, niveaux d'instruction, divergences d'émotivités et de sensibilités politiques), ces personnages exemplaires sont nés d'un emprunt au réel : ils sont les figurants d'une photographie d'époque. Mais la photo est truquée et l'assemblage des individualités, tout sauf fortuit ! Le .trio barrésien manifeste donc, ironiquement, la difficulté de l'entreprise romanesque et les limites vite atteintes de l'ambition réaliste. Le roman réduit à un trio d'individus ne peut plus se prétendre miroir (« promené le long d'un chemin » selon la formule consacrée). D'abord parce que le miroir est une optique au comportement réversible et finalement joueur : il absorbe un reflet (il retranche au monde, qu'il enregistre et capture) et le renvoie (il ajoute au monde, qu'il met en formule et métamorphose) ; ensuite parce que le chemin « fin de siècle » a perdu aux yeux des contemporains ses propres marques (sa configuration, sa linéarité, sa destination), c'est-à-dire son évidence d'existence. Aussi, la coprésence de trois personnages venus d'horizons différents, dépareillés, et que le récit décrit comme un télescopage fortuit, signale - t-elle l'intention du miner, par un trio improbable, l'illusion de la *mimesis* : la *saisie* du monde n'est jamais qu'une *réduction* de ce monde ; ses écueils (totale dilution d'un tout incommensurable ou simplification caricaturale d'un de ses composants) ne sont pas de ceux que l'on pourra imputer à *L'Ennemi des lois*.

Comment dès lors comprendre le sens de la monographie de la jeunesse dont le roman de Barrès constitue pourtant un exemple intéressant ? Le romancier n'y marchande pas la singularité des personnages exotiques censés incarner la génération montante. De ce camaïeu, il tire un argument tout personnel : la différenciation des personnages ne reconstitue pas une diversité sociologique : elle compose un aréopage composite placé au

centre de gravité du roman, en illustration au *culte de moi*. Claire, Marina et André sont moins des échantillons prélevés par sondage au contexte des années 90 que des doubles du romancier construits par projection. Dans cette perspective, l'altérité exhibée des personnages ne résulte plus uniquement de la complexité du référent, mais découle de l'écrivain lui-même qui, pour *se raconter*, se subdivise en plusieurs figures fictionnelles.

Pourtant, les deux lectures rivales – la sociologique et l'autobiographique – demeurent, et cette concurrence, parce qu'elle est soigneusement entretenue par le paratexte, doit être interrogée. Que signifie l'allusion à l'actualité ? Que fait l'Avant texte quand il affirme au lecteur que les personnages du roman sont, sans conteste, issus du monde et représentatifs du temps présent ?

Une première lecture défend la cause réaliste : elle argumente au service de la saisie rigoureuse et comptable d'une diversité référentielle dont le roman serait l'enregistreur et le traducteur. Une seconde lecture appréhende le récit comme la fictionnalisation d'une intériorité auctoriale, seul et véritable sujet du roman. L'hésitation relative au matériau romanesque (*extériorité* ou *intériorité* ?) est entretenue par le préfacier à des fins polémiques. Elle suggère la fragilité du principe réaliste et son inaptitude à enfermer le roman. L'incertitude peut aussi signifier qu'en la matière, le préfacier ne refuse de trancher le débat que pour en proposer une issue, par le haut : après tout, l'imitation du réel peut fort bien s'accommoder d'une évocation de soi-même ; dans ce cas, rien d'étonnant si la décomposition du *je* du romancier en êtres de papier divers reproduit la diversité des postulations intimes qui le constituent. Le projet déclaré de faire du roman une enquête contemporaine peut se concilier avec le désir d'une écriture plus intériorisée, et l'investigation du monde marcher de pair[250] avec elle.

Ce qui est intéressant ici n'est pas tant la présence ou l'absence (simultanée ou exclusive) de ces deux options, que la pétition de principe et le magistère implicite en quelque manière « suspendus » au seuil de *L'Ennemi des lois*.

Pétition de principe ? Voici le dogme réaliste pour deux fois débouté. La métaphore du miroir, en effet, récuse la discontinuité entre le monde et l'art ; elle destitue le roman de sa fonction d'enregistreur du réel au profit d'un pouvoir autrement actif de recréation, littéraire et artistique. A supposer que ce refus soit encore invalidé, le réel est trop complexe, aporétique et inaccessible pour offrir du roman, fût-ce par

[250] C'est ce que fera Gide quatre ans plus tard dans les *Nourritures terrestres*. Le monde contemplé, le désert désiré et la terre foulée sont indissociables de la sensation et de l'émotion qu'ils produisent. Parler d'eux c'est conséquemment parler de soi, de sa présence au monde… et finalement de ce moi sans lequel le monde n'existe pas. La leçon du magistère gidien est d'apprendre, non à bien décrire, mais, après celui de Barrès, à bien ressentir.

l'échantillonnage métonymique, une formulation acceptable et un rendu significatif. Pour parer au réductionnisme de l'écrit d'imitation, la diversité assumée et restituée d'un réel foisonnant n'est pas davantage un gage de réalisme, puisqu'elle peut servir les objectifs d'une écriture autoréférentielle, centrée sur le sujet scripteur (et tous ses équivalents narrataires), diffractée en voix ou personnages conçus comme des émanations subjectives de l'auteur.

Magistère implicite ? En clamant son intention d'investiguer le monde contemporain, Maurice Barrès ne dit pas soumettre *L'Ennemi des lois* aux nécessités d'une littérature de reportage. Son goût affiché pour l'actualité et la jeunesse, dont il prétend faire les sujets cardinaux de son roman, le ramène *aussi* à des considérations plus personnelles, comme l'ambition politique (1893, c'est l'accès à la députation de Paris) et littéraire (l'aspiration du *principes juventitus* à conquérir devant ses pairs et devanciers l'aura dont il jouit déjà auprès de sa génération).

L'ouverture au monde, posture d'obédience réaliste mais déjà obliquement contestée par l'Avertissement, n'est pas un acte de foi littéraire, mais la continuité d'un engagement philosophique et idéologique. Dès lors, l'inscription de *L'Ennemi des lois* dans le monde des années 90 – significativement affirmée et démentie – doit être pesée comme une posture auctoriale qui dépasse le cadre d'une prise de position d'ordre strictement esthétique, pour s'ouvrir plus largement à des considérations qui embrassent aussi bien la pensée spéctaculative que l'action morale. Derrière la ligne ténue du réalisme se profile donc un romancier de plus large envergure, désireux de jouer à plein le rôle d'intellectuel engagé pour une écriture de socialisation et de responsabilité. Son roman sera moins une fidèle image du monde que la clef utile pour y entrer, et après lui, y faire entrer son lecteur.

L'« actualité » n'est que le point d'ancrage revendiqué à partir duquel une thèse et une didactique se développent. L'essentiel pour Barrès romancier est d'éprouver un système de pensée par l'exercice d'une écriture romanesque réflexive et intimiste, en dernier ressort un *passage obligé et continu* pour la culture de son moi. Barrès affûte à travers la fiction les armes d'un littérateur ironiste d'abord fasciné par l'usage des mots, toujours préférant au référent à prendre un style à maîtriser, et à l'effet de la parodie, une réputation à conquérir.

2.2 Expérimentation

A côté du rapport au monde contemporain que le roman déclare entretenir, l'Avertissement spécifie la nature du récit dont la fiction veut être le vecteur : *L'Ennemi des lois* racontera l'histoire d'une expérience, son protocole, son déroulé et ses conclusions : « […] Nulle de ces pages qui prétende fournir des notions sur les réformateurs de ce siècle : je ne fus curieux que de noter les points où leurs théories s'accordent avec la sensibilité des gens de cette heure. […] ne voilà-t-il pas des contemporains et sur qui c'est intéressant d'essayer la prise de nos réformateurs, de Saint-Simon à Kropotkine ? [251]

Curiosité auctoriale, expérimentation romanesque : c'est entre ces deux pôles que la ligne du projet barrésien est donc tendue. De l'intention à la réalisation du livre, préside alors une conception particulière d'un roman qui, sans état d'âme et presque de gaîté de cœur, prend le parti de restreindre ce dernier au compte-rendu d'une expérience, dont les personnages seront les cobayes de laboratoire instrumentalisés par un auteur manipulateur, ensuite plongés dans les entrelacs d'une intrigue assimilée aux étapes expérimentales, enfin examinés, mesurés, calibrés jusqu'aux conclusions d'un épilogue en forme de bilan d'observation…

Voilà une définition de roman bien étroite – presque pauvre – confinée dans les limites d'une déclaration vite formulée, campée sur l'unique impulsion d'une curiosité de romancier que le roman aurait à charge de satisfaire… Car, comment un ouvrage de quelque envergure littéraire pourrait-il n'être que le prolongement d'un projet aussi fonctionnel, voire « pratique » ? Quelles sont donc les résonances impliquées de la formule romanesque avancée et à quoi l'auteur s'engage-t-il *réellement* en l'articulant dès l'Avertissement ?

2.3 Cobayes plutôt que personnages

La déclaration d'intention que l'on vient de lire défend une conception nettement utilitariste du personnage de roman. Ce parti-pris « expérimental » s'écarte deux fois de la vision généralement admise du protagoniste de fiction. Il est d'usage que le personnage se définisse par l'ensemble des attributs prédiqués au sujet. Or, Barrès agite ici des marionnettes creuses, dont les seules propriétés exploitées par le romancier se réduisent à l'expérience où ce dernier les a plongées. Le « bon personnage » sera le protagoniste « bon réactif », conçu et borné par l'expérimentation du romancier. Seconde

[251] *Ibid*., p.265.

contravention : on sait que le personnage de roman se laisse regarder, de manière directe (par le filtre du portrait) ou de façon indirecte par une caractérisation latérale (monologue intérieur, contact avec d'autres protagonistes, incidences du temps et de l'espace, etc.).

Tonachevski par exemple sépare la caractérisation *intrinsèque*, ensemble des qualifications de nature anthroponymique fixées sur le personnage en une description qui emmagasine des aspects stables du sujet, d'une caractérisation *oblique* résultant des pensées, paroles et actions imputables au personnage et qui lui confère une dimension dynamique et des potentialités, conditions indispensables à l'effet de réel.

Deux approches, complémentaires, rendent ainsi visible le personnage, et le romancier usera de l'une et de l'autre pour le faire exister. Or, là encore, les propos avertisseurs du préfacier contreviennent aux attendus du protocole romanesque. De manière étrange, Maurice Barrès *reconnaît* ignorer les mobiles d'un personnage pourtant, conformé à un schéma expérimental et qui devrait agir sur lui comme un révélateur éclairant :

> On le remarquera, la piété tendre de Claire et l'exaltation de Marina émeuvent André à tel point qu'il n'est pas aisé, de distinguer s'il cède, en biffant les lois, à une utopie de cabinet ou à un attrait moins cérébral.

Dérobade d'un romancier disqualifié…énième formule incantatoire du créateur dépassé par l'indicible mystère d'une créature romanesque insondable et fuyante ?

Non. L'échappatoire a peu à voir avec les déclarations du littérateur subjugué par les sortilèges d'une écriture fictionnelle qui, une fois réalisée et autonome, éviderait ce dernier de lui-même et de sa conscience d'écrivain. Barrès, qui veut écrire comme écrivent le pédagogue et le moraliste, ne saurait se ranger de ce côté-ci des artistes amnésiques ou qui se disent désarmés. Son propos de préfacier est celui d'un auteur pleinement conscient de sa mission d'intellectuel, et les déclarations d'intention qu'il livre en guise de clef de lecture postulent la pleine maîtrise du texte (thèse et récit compris) ainsi préfacé.

En réalité, la contradiction inscrite au seuil de *L'Ennemi des lois* approfondit un usage particulier du personnage du roman à thèse, délivre un indice caractéristique du positionnement à venir de l'auteur en sa diégèse, et elle lève le voile sur l'esprit général dans lequel *L'Ennemi des lois* demande à être lu.

La volonté de s'enraciner dans un discours paradoxal rappelle qu'en matière de personnage, deux axes opposés de désignations sont offerts au conteur (lequel en instille préventivement la leçon au lecteur ainsi « averti ») : ou bien la surabondance des signes

par emphase, redondance, multiplicité de points de vue, ou leur économie par ellipse, litote, sommaire ou point de vue restrictif. En confessant son hésitation à propos des motivations d'André Maltère, Barrès suit le second type de désignation. Délibérément, il parle à son lecteur d'une équivocité insurmontable (que lui-même ne sait dépasser).Cet aveu, ironique, ajoute à la fonction programmatique une finalité pédagogique : il signale à l'attention du public l'incomplétude d'un personnage qui, inaccessible à son créateur, devra (plus qu'un autre fermement défini et définitivement portraituré par omniscience auctoriale) être complété par la sagacité du lecteur, dès lors investi de *qualifications non écrites* et allusives à l'intelligence complice d'un vis-à-vis...

Entre le *personnage insondable* et le *lecteur averti*, il y a donc place pour un magistère : l'inachèvement (voulu) du premier devient l'exercice (offert) au second. C'est ainsi qu'une posture faussement disqualifiante entre dans le dispositif ludico-didactique (!) d'une dialectique de maître à disciple, triangulaire et ironique… Le retrait du romancier n'est pas un aveu d'impuissance (ni même une forme de coquetterie…). Le discours qu'il formule dans la coulisse de son roman est une posture d'enseignement, à contenu et destination pédagogiques. Avant que le rideau ne se lève, Barrès prend soin d'avertir d'une existence et d'une exigence.

Il y a dans *L'Ennemi des lois* un personnage inachevé et obscur : André, le pivot du trio romanesque, est un anarchiste, un intellectuel… ou *peut-être* les deux. Une ambivalence qu'un soulignement préfaciel atteste au seuil du roman de manière si expresse est davantage qu'un caractérisant emprunté à d'autres traits relatifs au protagoniste : elle est le cœur de la définition du personnage. Ainsi, en vertu d'une légitimation auctoriale, un personnage *problématique* accède au statut de personnage *problématisé*. Cobaye bientôt manipulé, mais d'abord indéfinissable, il occupe l'espace du paratexte avant de conquérir celui de la narration. Cette pré-existence signale au lecteur avisé que le jouet prochain du narrateur (bientôt immergé en diégèse) n'incarne une équivocité « parlante » que dans la mesure où celle-ci répond à une intentionalité d'auteur, justement déclarée en amont de la fiction.

Cette *anticipation* participe d'une exigence : le portrait inachevé d'André Maltère implique du lecteur un effort de collaboration au travail du romancier. L'opacité dont Barrès se plaît à nimber son héros n'est qu'un biais pour entretenir son public du mode de lecture adapté au roman. L'identité trouble de Maltère ne se résume pas à une prolepse

narrative. Sa mise en lumière (si nous osons dire) ouvre sur *la lecture participative d'un texte parodique*. L'ébauche du personnage et la leçon au lecteur sont les deux aspects d'un seul enseignement dont l'*objet* est le personnage du maître, et l'*élève* le lecteur-disciple...

Les deux aspects du propos d'Avertissement – annonce du roman et déclaration du romancier – en manifestent la visée prospective et didactique. La description insuffisante, lacunaire du personnage promet et enseigne une lecture du déchiffrement. L'obscurité d'André Maltère est (sous forme d'un aveu initial) l'indice programmatique d'une écriture-lecture toute entière fondée sur la dialectique ambiguë d'un dit et d'un non-dit.

L'aporie du personnage et la dubitation du romancier sont les deux facettes d'un même jeu que cultive à plaisir l'ambivalence de la préface, dont on ne sait plus au juste si elle est moment d'explicitation ou exercice d'occultation du récit à venir… Elle institue concurremment un contrat de lecture spécifique entre d'une part un lecteur tour à tour conduit et délaissé (informé et piégé) et d'autre part une instance d'auteur (à la fois préfacier et romancier) qui, en dernière analyse, apparaît comme maître du jeu et maître de la feinte…

L'évocation du personnage est dès lors doublement ambiguë, *et* par l'ambivalence propre à ce dernier, *et* par l'hésitation du discours préfaciel dont il est l'objet. Un tel redoublement n'est-il pas la signature d'une écriture parodique ? De fait, la posture auctoriale qui l'exprime ainsi semble attester l'usage du demi-mot et du double langage comme le mode de compréhension le mieux adapté à *L'Ennemi des lois*. L'opération revient à dicter un régime de lecture implicite par le biais d'une déclaration explicitée…

La pseudo-ignorance du romancier à l'égard d'André Maltère est, dans ce cadre, susceptible d'une double interprétation. D'un côté, nous sommes enclins à y reconnaître une invitation à lire un roman dont les clefs appartiennent moins aux mécanismes intrinsèques d'explication du récit qu'à la sagacité pressentie (éveillée par l'Avant-texte) du lecteur. Evoquer un personnage indécidable sur lequel le romancier lui-même n'aurait pas prise, c'est appeler en effet la connivence du public et faire fond sur son aptitude à suppléer aux non-dits du roman ; c'est aussi suggérer la nécessité d'une lecture critique et herméneutique, considérée comme le mode de réception le mieux adapté au texte crypté de *L'Ennemi des lois*, et le plus approprié au plaisir qu'il promet. D'un autre côté, la feinte ignorance du romancier apparaît comme une manière de récuser toute identité,

(toute collusion possible) entre personnage et créateur. Contrairement au Gide des *Nourritures terrestres* qui n'a de cesse d'entretenir une *confusion* entre le *je* narrateur et le *je* auctorial (pour mieux réaliser la fusion du lecteur anonyme et de Nathanaël en un seul *tu*, narrataire et disciple), Barrès prend soin d'objectiver son personnage, dont l'opacité (déclarée) participe d'une volonté de distanciation (Maltère sera un « non-moi » de Barrès), même si l'option parodique retenue est sujette à caution et révocable (et si, *malgré* la dénégation, le personnage était tout de même un double de l'auteur ?...). Autrement dit, s'il est vrai d'un point de vue général que la cohérence d'un personnage résulte moins de sa ressemblance avec un hypothétique modèle réel – représentant sociologique d'une génération ou substitut mimétique d'un auteur – que de la convergence des signes qui le constituent comme entité littéraire, les personnages de *L'Ennemi des lois* par l'Avant-texte présentés et scellés, relèvent de la stratégie d'un romancier qui choisit d' « avertir » à sa façon et toujours *à demi* : en signalant une aporie et une impuissance, il impose par extrapolation un pacte de lecture à double détente, indissociable d'une parole auctoriale elle-même géminée et présente dans l'ensemble du roman.

La leçon à tirer du personnage-cobaye est à la fois très ancienne et toujours nouvelle. Quel que soit son degré d'indexation référentielle, tout personnage – fût-il « le plus fictif » – a partie liée avec la société réelle dans laquelle il a pris racine. Puisqu'il se définit par mimétisme comme « effet de personne », il ne se comprend que par rapprochement avec la personne réelle, existante et pourvue d'un statut individualisé, historicisé et avéré.

Cependant, cet « effet de personne » ne s'installe dans la conscience du lecteur qu'au terme d'un processus second d'abstraction, consécutif à la première phase d'appropriation. Après la reconnaissance (par l'analogie), vient la codification (par la reconstruction), et cette seconde étape mobilise à son tour d'autres filtres, sociaux ou culturels, et d'autres logiques, émotionnelles ou idéologiques.

Le mérite pédagogique de Barrès est de biffer, dès le seuil de son roman, l'illusion d'un protagoniste réalisé une bonne fois pour toutes, décidé et borné par un romancier démiurge. L'aveu troublant – et amusé ─ d'une méconnaissance relative à Maltère et ses relations avec Claire et Marina rappelle au lecteur que, bon gré mal gré, celui-ci toujours réinvente l'univers imaginaire proposé par la fiction, et plus encore les figures anthropomorphiques (et si ambigument ressemblantes !) qui hantent les romans…Le personnage le plus naturaliste n'est-il pas, en fin de compte, cette fiche vierge sur laquelle

tout un chacun vient inscrire, à son insu, désirs, projections, fantasmes ? « Les personnages n'agissent pas pour imiter leur caractère, mais ils reçoivent leur caractère de surcroît, en raison de leur action », disait déjà Aristote dans sa *Poétique*. Dans l'Avertissement à *L'Ennemi des lois*, Maurice Barrès redit le principe aristotélicien, mais obliquement, en parodiant l'enseignement fondateur.

A mi-chemin du vrai pédagogue qui, consciencieusement (laborieusement parfois) aplanit la route de l'élève, et du maître qui souverainement (ironiquement ici) en montre seulement les pièges et les chausses-trappes, une autorité auctoriale postée en avant et au-dessus du roman déclare donc ouvert un *jeu de littérature et de lecture*, engagé aux frais de cobayes manipulés et improbables, néanmoins compréhensibles, pour autant qu'un « Avertissement » liminaire les rend à leur clarté… obscure.

Mais, qu'adviendrait-il si l'avertisseur n'était autre… qu'un mystificateur ? Combien alors de « cobayes » barrésiens faudrait-il ajouter, depuis janvier 1893, au trio de protagonistes déjà constitué ?!

2.4 Un protocole de laboratoire au lieu d'un imaginaire de roman

Suite de l'explication de texte : toujours aux aguets du plus petit malentendu de lecture qu'il prétend dissiper, le romancier-préfacier situe son ouvrage dans un cadre nettement expérimental. A l'entendre (« noter les points », « essayer la prise »), *L'Ennemi des lois* serait le produit narrativisé – mais jusqu'où le roman conserve-t-il encore ses propriétés romanesques ? – d'une observation conduite dans un esprit scientifique par un auteur désireux de mettre sous contrôle des personnages conformes aux besoins d'une démarche qui tiendrait le milieu entre l'enquête sociologique et l'épreuve idéologique.

Quelle lumière (et quelle ombre) cet éclairage liminaire, fort de l'autorité du romancier et légitimé par une intervention didactique de correction, projette-t-il sur *L'Ennemi des lois* ? Que déduire du roman à partir d'un tel discours métatextuel, assumé par un littérateur doué de la prééminence du créateur et autocrédité dans une défense de son livre qu'il présente comme inévitable ?

L'orientation de tout le roman que ces quelques lignes formulent semble en effet décisive. N'en dessine-t-elle pas la logique, le contenu et le fonctionnement ? Pourtant, la

métamorphose d'une œuvre d'imagination en *compte-rendu d'expérience* ne va pas sans difficulté, et son principe renvoie à des enjeux autrement importants.

Elle s'autorise d'abord de la plasticité du genre romanesque, prêt à accueillir sous sa large dénomination toute prose narrative, même située aux extrêmes limites de la fiction, comme aux confins du discours spéculatif ou documentaire, de l'autobiographie ou du développement argumentatif. Elle rappelle donc, de façon oblique mais insistante, que *L'Ennemi des lois* relève bien de la catégorie des romans « impurs », précisément du *roman à thèse*, dont l'hybridité principielle coagule en une structure et un fonctionnement solidaires une démonstration d'émanation auctoriale et une fiction d'exemplarité. Enfin, elle précise les ingrédients d'une sorte de métissage appliqué sur la fiction. Une mise du roman aux normes de l'expérience passe en effet par un certain nombre de modifications et d'avatars : le primat de l'évaluation y devient le mobile principal de la diégèse, et la justification la plus solide du commentaire intrusif de l'auteur ; l'histoire est reconfigurée en observatoire, ses protagonistes sont assimilés à des phénomènes opératoires ; l'intrigue se confond désormais avec le terrain balisé d'une analyse *in vitro*, sa conduite est référable au déroulement d'un protocole préétabli. Dès lors, qu'attendre du romancier sinon qu'il s'esquive derrière le paradigme du témoin neutre et objectif de l'homme de laboratoire… à moins que cette figure stéréotypée du romancier « scientifique » ne précipite en une autre image, plus imprévisible, plus détonante : celle de l'évaluateur professant à chaque bilan d'expérience les principes d'une philosophie de l'homme et la société, au nom d'un ordre prétendu expérimental, en réalité moral.

Poser la question, c'est en quelque manière, y répondre. L'attitude manifestement *éthique* de Barrès, que la formation de la jeunesse contemporaine à l'histoire des idées intéresse et inquiète, contredit donc un des corollaires du roman d'expérimentation. Avec *L'Ennemi des lois*, l'observation sociale promise par l'Avertissement s'achève en idéologie morale. L'utopie finale, d'inspiration fouriériste et de réalisation improbable (on sait que l'auteur envisageait une suite à son roman) est une posture conclusive peut-être ambiguë mais qui constitue un aboutissement (romanesque et idéologique), qu'une longue confrontation de nature politique n'aura cessé d'accompagner et de nourrir au fil du texte. Quant au prétendu analyste penché sur de faux cobayes, il n'aura cessé d'être, en réalité, un maître à penser authentique, interlocuteur et intercesseur auprès de vrais lecteurs.

Le roman reconfiguré en une expérience est une mystification. Sa définition, rapide et superficielle, s'inscrit dans une écriture parodique qui se fait un jeu des enjeux habituels du paratexte comme de la convention d'y être vrai et sincère au sujet du livre qu'il annonce en face au lecteur. Elle subvertit ainsi l'attente tacite qui stipule la transparence du dit préfaciel, signature ultime et garantie exemplaire du roman. Ses implications la situent sous le régime d'une écriture didactique qui décline tout à la fois une formule de narration et une orientation du lecteur, au gré d'une habile association entre une catégorie de roman et une typologie de lecteur.

L'annonce d'après laquelle le roman se réduirait au texte narrativisé après coup d'un déroulé d'expérience propulse le lecteur au cœur du dispositif pédagogique et parodique de *L'Ennemi des lois*. La manière est forte et insidieuse, et ce cadrage préfaciel est à lire dans l'ambiguïté d'un mensonge et d'une vérité.

L'Avant-texte « ment » lorsqu'il prétend résorber le roman au récit d'une investigation pseudo-scientifique du réel, incarné dans un personnel romanesque instrumentalisé, plongé dans l'écheveau de théories politiques adverses (parfois absconses) et impliqué au coeur d'une fiction dénaturée, soumise aux lois non littéraires d'un protocole et d'un arbitraire expérimentaux. Or, on l'a vu, la présence morale que l'écrivain réclame – autrement dit, la place faite au débat d'idées transversal à une narration pourtant présentée comme un huis-clos de laboratoire – contredit l'assertion du « tout expérimental ».

L'Avant-texte cependant dit vrai dans la mesure où l'affirmation litigieuse avancée s'attaque en fait au dogme du réalisme, effectivement battu en brèche au lendemain du naturalisme.[252] L'idéologie et l'esthétique des années 90 révoquent en doute le bien-fondé d'une profession de foi matérialiste et scientiste, au mieux nostalgique ou retardataire, au pire inarticulable et scandaleuse ; *L'Ennemi des lois* échappe aux excès de ces deux extrêmes en en faisant le sujet d'une parodie. Barrès en dissocie ironiquement la formulation et la pensée, au sein d'un discours préfaciel mimétique, c'est-à-dire ressemblant mais falsifié, à mi-distance de l'allégeance et de l'insoumission.

L'Avertissement n'invalide pas seulement une assertion dépassée ou inaudible au sujet d'un livre dont l'esprit contredit aussi bien l'emprunt référentiel de type réaliste que la nature obligatoirement scientifique du traitement expérimental. Il est encore par la

[252] En 1887, Maupassant, continuateur de la tradition réaliste d'un Balzac ou d'un Flaubert, qui se fie à l'intuition de l'écrivain et non à une prétendue méthode scientifique pour observer et décrire le réel déclarera : « Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision la plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même ». *Pierre et Jean*, , Paris, Leuwers, « GF-Flammarion », 1992, Préface p.20.

magie du double langage l'expression d'une *feinte*… que Barrès conçoit déjà comme *la parodie d'elle-même* ; non pas jetée en tête du livre pour effectivement induire le lecteur en erreur, mais préventivement formulée afin de prémunir ce dernier de la supercherie, sitôt annoncée, aussitôt révoquée… Selon cette logique, qui *enseigne en trompant* ou qui *trompe en enseignant*, « mensonge » et « vérité » n'ont plus lieu de s'opposer. C'est dans la mesure où l'énoncé est ostensiblement faux qu'il conduit à une vérité, extérieure à lui-même, mais aussi toute proche, parfois même recomposable par la simple réversibilité du discours parodique…

Une double opération d'écriture et de lecture – d'encryptage et de décodage – se désigne ici à elle-même. Elle est la clef de compréhension, le chiffre d'initiation qui ouvrent les deux portes de *L'Ennemi des lois*, conçu comme parodie. L'Avertissement est la mise en pratique (et même la mise en bouche !) d'un dispositif textuel accolé à une stratégie parodique du roman, voulu comme la conduction ironique et pédagogique du lecteur. Ce dernier, pressenti disciple, est alors invité à se former au contact d'un roman dont l'ambivalence ludique et didactique résulte d'un jeu et d'une école.

Pareille équivocité, également apte à la dissimulation du faux comme au dévoilement du vrai, n'est articulable que si l'on veut bien la rapporter à un stratagème, tout droit sorti de la panoplie de la parodie. Elle seule, en effet, peut conjoindre et croiser mensonge et vérité, dans l'alternance et l'intrication du chant et du contre-chant d'un langage biface et bifide. Ainsi, la déclaration préfacielle sur laquelle pesait une suspicion de fausseté (et d'invalidité) doit être repensée comme le patron d'une parole auctoriale hybride, l'échantillon d'un discours dédoublé, modèle et modalisateur d'un propos magistral original.

Dès lors, il faut réévaluer la pétition de principe selon laquelle le roman, placé sous tutelle expérimentale, serait l'otage d'une observation de type sociologique. Puisqu'en effet cette perception du roman, attestée par l'auteur et cependant traversée par la tentation de l'antiphrase, inscrit « sa » vérité dans l'entre-deux du didactique et du parodique, force est d'en interpréter l'ambivalence, à égale distance de la gratuité ludique et de la gravité pédante.

La déclaration d'intention relative aux personnages et qui confère à *L'Ennemi des lois* une place dans le paysage romanesque des années 90, vaut finalement peu pour l'esthétique littéraire qu'elle exprime, mais beaucoup pour l'éthique qu'elle suggère.

De fait, l'expérimentation censée régir la marche du récit circonscrit moins une catégorie générique (roman réaliste, roman expérimental) qu'elle n'installe, en deçà du texte, un *comportement de lecteur*, une *intelligence du roman* si l'on veut, qui constituent, précisément, la réponse aux attentes magistrales implicites du livre. Aussi, le propos préfaciel, ostensiblement centré sur le destin mécanisé de personnages-cobayes, en cache-t-il un autre, latent et relatif à la perception de l'œuvre. Cette démarche oblique relève du mécanisme réflexif d'une définition parodique qui, sous couvert de décrire le fonctionnement du roman et des personnages, pose les jalons d'un mode de réception et les éléments d'un type de lecteurs souhaités.

La définition proposée du roman, elle aussi construite comme fragment d'un discours parodique, dit donc autre chose en marge de son objet explicite : elle fixe le régime pragmatique requis par *L'Ennemi des lois* et, d'emblée, dessine son interlocuteur idéal, complice du romancier et appelé à entrer dans le jeu d'une écriture de collaboration et d'initiation. Elle est la déclaration équivoque *et* formatrice de l'écrivain (mais comment un maître instruit-il la parodie sans en user d'abord lui-même sous les yeux de son disciple ?), doublement désireux de partager une connivence et décidé d'en révéler l'art et les rouages. Aussi, sa fonction consiste t-elle à livrer au lecteur un message de nature pragmatique (le mode d'emploi du livre et la « bonne » lecture de *L'Ennemi des lois*) construit sur le contraste entre des protagonistes qu'un destin romanesque rend à jamais manipulés, et un lectorat prévenu, prémuni et prié de ne pas ressembler aux cobayes de la diégèse. En effet, l'allégation selon laquelle *L'Ennemi des lois* est un pseudo-roman scientifique permet au romancier de décrire le sort de ses personnages et de dicter son rôle à ses lecteurs en une même opération unifiée par l'artifice de la parodie. Par ce croisement des perspectives intra et extradiégétiques, le lecteur reçoit de l'Avertissement une identité *opposée* à celle du personnage. Le magistère préfaciel lui garantit d'échapper au piège de l'expérimentation. Puisqu'il en a été dûment averti, le voilà donc pleinement avisé : il n'est pas l'innocente proie d'un romancier ironiste, mais le destinataire et disciple d'un maître en littérature, élu pour une fine éducation passée de lettré à lettré…

Remplacer le roman par le laboratoire, substituer l'expérience à l'imaginaire relèvent en dernier ressort d'une prescription faite au lecteur. Au jeu des substitutions et des subversions, le préfacier-romancier se plaît, et s'y plaisant, il se montre au pinacle d'une posture magistrale où *enseigner* et *s'enseigner* ne font qu'un. La notification

« confidentielle » (en effet, qui lit les préfaces des romans ?...) contenue dans l'Avant-texte constitue donc une fausse piste définitionnelle, mais un véritable mode d'emploi du livre. L'assertion délibérément trompeuse qui, regardant le roman en dissimule les intentions éthiques, au sujet du lecteur détourne ce dernier de l'essentiel du projet barrésien, est à prendre comme un *détour* considéré dans l'ambiguïté suspendue entre deux lectures du roman –la ludique et la didactique, la badine et la sérieuse — dont l'Avertissement de *L'Ennemi des lois* constitue une remarquable invite.

2.5 « Livret sentimental » *versus* « manuel » : enjeux d'une contre-définition

Le descriptif du roman comporte enfin une phrase donnée pour capitale (« je souligne que […] »), dont il faut se demander les implications directes et les échos plus lointains, parce qu'elle semble clore, de façon irréversible et formelle, le dispositif ironico-définitionnel mis en place par l'Avertissement. La clef du roman barrésien ne serait-elle pas enfin ici enclose dans l'exposition en apparence indiscutable d'un Avant-texte *ne varietur* ? Les lignes qui suivent se donnent pour tâche de répondre à cette dernière interrogation.

La constitution de la phrase retient d'abord l'attention, car c'est bien à elle qu'il convient d'attribuer l'impression éclatée et contradictoire qui surgit à sa lecture. N'articule-t-elle pas les trois modalités, déclarative, négative, interrogative, d'une affirmation (« je souligne »), de son contraire (« non point ») et d'un questionnement (« n'éviterai-je ») que complique encore l'emploi du futur. Ces modalités sont placées sous la dépendance syntaxique et sémantique d'une hypothèse (« si »), dont la tutelle rectrice infléchit notablement l'ensemble du propos dans une direction instable et troublante.

Car que faut-il comprendre au juste ? Que l'effort pour lever le malentendu, la tentative pour contrecarrer une lecture aberrante du roman seraient, quoi qu'il advienne et de l'aveu même du préfacier, illusoires et vains (version pessimiste d'un avertisseur découragé) ?

Que l'empressement à rectifier (« si je souligne tout de suite ») peut encore, malgré tout, sauver *L'Ennemi des lois* du péril d'une réception erronée, falsificatrice (version moyenne d'un avertisseur mitigé) ?

Qu'une définition en forme d'antithèse, solidement campée sur la confrontation de deux types d'écrits dont l'antinomie est réputée séparer l'ivraie (« manuel ») du bon grain (« livret sentimental »), serait la manière la plus propre à affermir et stabiliser la désignation enfin trouvée du roman (version optimiste d'un avertisseur confiant) ?

Un peu tout cela à la fois…

La définition, on l'aura compris, est le *texte* et *le prétexte* d'un jeu avec le lecteur. Ce parti pris ludique et ambivalent s'exprime au moment même le plus sérieux de l'Avertissement, celui de l'identification préliminaire, par convention univoque et par principe définitive, du roman. Or, ce moment crucial donne lieu à une équivocité qui transforme (qui caricature !) l'*exercice définitionnel* en un *commentaire parodique*. Ce dernier parasite et démet les fonctions ordinairement dévolues à l'explicitation préfacielle. Non seulement il en raille l'autorité, mais il déporte la définition du roman sur le territoire de la pragmatique, là où auteur et lecteur ne communiquent plus qu'à demi-mot, en quête d'un terrain et d'un langage intelligibles et communs.

Cette trahison et ce déplacement du protocole préfaciel sont les aboutissants d'un jeu du romancier avec son lecteur. L'infidélité et le détournement agissent sur les trois polarités d'une dialectique de maîtrise extradiégétique, dont la parodie s'applique aussi bien aux formules équivoques qui sonnent à l'unisson d'une longue et tortueuse prétérition, au romancier postulé pédagogue apte ou pas à enseigner la vérité de son roman-magistère, qu'au lecteur présumé apprenti, trop peu ou assez avisé pour tirer profit de la leçon préfacielle. En multipliant les motifs d'instabilité et d'incertitude, le descriptif du roman en problématise, en réalité et en profondeur, la nature et la lecture. Si en effet il dilue son propos et égare son lecteur, c'est pour le mieux former à la fiction et au pacte de lecture auxquels il introduit. Aussi, ce dernier passe-t-il, par son entremise, d'une définition spécifique à un magistère romanesque, puis du magistère à une initiation élargie aux codes du langage de la parodie.

La définiton du roman ainsi formulée jamais ne donnera le mot de la fin de *L'Ennemi des lois*. Quelle que soit la direction retenue – projet pseudo-scientifique, méandres définitoires, déclarations auctoriales tour à tour péremptoires et impuissantes – un double langage y est constamment à l'œuvre, qui disqualifie toute prétention définitionnelle, et récusant l'une des fonctions canoniques du paratexte, installe le lecteur au cœur de la vérité du roman barrésien. L'écriture parodique et ses arrière-pensées pédagogiques sont à ce prix. Une certaine dose de trouble et d'obscurité versée dans

l'Avant-texte est de nature à inculquer au lecteur du roman la clarté et la solidité… Voilà pourquoi le mécanisme ambigu d'encryptage et de décryptage dévolu à « l'éclaircissement » d'un texte placé en avant et à la conduction d'un lecteur présumé partenaire et disciple, est lui-même traversé par l'esprit de parodie qu'il manifeste en enseignant (ou qu'il enseigne en manifestant). C'est par ce *déroutement définitionnel*, assumé et rejeté par la voix auctoriale, que l'Avertissement peut établir la parodie comme régime général d'écriture romanesque, la disposer en perception de lecture prescrite, et l'aménager en objet d'apprentissage.

Mais comment concilierons-nous cette visée didactique (et induite) avec l'explicite déni d'enseignement ([…] « voici un livret sentimental et non point un manuel ») ? La contradiction est apparente et c'est son ostentation même qui prouve le projet parodique de Barrès et l'harmonise au diapason d'une écriture de l'ambivalence.

Le paradoxe est un jeu de style parce qu'il est le produit de la parodie, la résultante esthétique d'un régime langagier qui, en dédoublant et dupliquant son propos, entretient une tension scripturaire (et donc une indécision de lecture) entre ce qui est dit et ce qu'il faudrait comprendre… Dans cette logique, il est fort loisible d'interpréter la dénégation (« non point un manuel ») non comme un démenti pédagogique formel, mais comme le *repoussoir ironique d'un certain didactisme*, tel que le roman de socialisation qui faisait florès le véhiculait alors, avec autant de constance et d'opiniâtreté que de banalité et de redondance. La feinte formule de dénégation partirait donc en guerre non contre de *maudits manuels* et à leur suite la lourde sphère des livres de formation (de la littérature fonctionnelle du roman d'apprentissage à la littérature institutionnelle du livre scolaire[253]), mais contre un esprit décadent (le moralisme et le conformisme d'une littérature de second ordre faisant cause commune avec la classe au pouvoir, et la prévalence des valeurs et des principes affichés par une bourgeoisie dominante qui, se sachant fer de lance de l'économie, se voudrait de surcroît modèle éthique pour le pays), esprit auquel *L'Ennemi des lois* oppose donc, par l'originalité parodique, un magistère de l'antiphrase, ironique et contestataire, décidé à réfléchir l'époque et la littérature contemporaines dans le prisme ludique et miroitant d'un roman-magistère parodique.

La stigmatisation du manuel est donc bien réelle, et même fort utile puisqu'elle répond au besoin de célébrer les mérites distinctifs du roman par un discours préfaciel

[253] Voir à ce propos Denis PERNOT, *La Jeunesse en discours (1880-1925) Discours social et création littéraire*, *op. cit.*, chap. 2, « Des romans qui n'en sont pas », p. 121-140.

qui, s'il manie l'équivoque, ne dédaigne pas l'éloge… Ce faire-valoir en forme de discrédit s'explique par le climat d'idées d'où *L'Ennemi des lois* éclôt, et dont le roman rend un écho significatif. La mise en accusation du manuel en effet est aussi d'ordre polémique ; elle est symptomatique du combat qui s'engage contre les maîtres à penser et guides d'opinions de la génération précédente, et vis-à-vis de qui les intellectuels plus jeunes, ou venus plus tard, souhaitent s'affranchir.[254]

Dans une perspective proche, la charge lancée contre le livre-manuel (ou tout ce qui de près ou de loin lui ressemblerait) entre dans le militantisme d'une génération d'intellectuels, contemporains de l'institutionnalisation scolaire, que les enjeux d'une école désormais publique et élargie mobilisent, dont la production littéraire ou journalistique se fait immanquablement l'écho, et dont les positions de plus en plus tranchées jusqu'à l'affaire Dreyfus extériorisent le secret dessein de valoriser l'intellectuel engagé ─ engagé donc professant… ─ image par laquelle elle escompte prendre la relève des anciens maîtres et rivaliser avec l'école sur le plan de l'éducation du pays. Par la mise en place d'un imaginaire magistral « actualisé » (c'est-à-dire en prise directe avec ce qui apparaît aux contemporains comme des priorités et des urgences, sociétales ou morales), une partie de l'intelligentsia endosse alors le costume du mentor, (mentor de préface, mentor de roman, mentor de postface), toujours autoproclamé et partout omniprésent.

C'est donc par l'invention d'une identité et d'une visibilité nouvelles (ou prétendues telles…), alternatives à celles de devanciers devenus trop imposants ou désuets, dont l'héritage conceptuel et moral est combattu par l'érudition ou la dérision, que des littérateurs en quête de légitimité comme Barrès en 1893 tentent de s'annexer, sur

[254] On pense ici à *Huit jours chez monsieur Renan* que Barrès publie chez Dupret en 1888. Le jeune écrivain avait fait le projet d'écrire une série de « Dialogues parisiens » où il se fût mesuré avec ses héros et ses maîtres, grâce à des interviews imaginaires de célébrités du temps : il avait ainsi ébauché, outre un « M. Renan », un « M. Taine en voyage » qui ne fut pas publié. Mais Renan, plus encore que Taine, avait été le « héros » du jeune Barrès, et pour comprendre le sens de *Huit jours chez monsieur Renan*, il faut songer à ce que l'auteur de l'*Avenir de la science* était pour la jeunesse de 1888, au respect universel qui l'entourait, et aussi à ce que lui devait Barrès, qui avait reçu de lui la résignation au relatif. Pourtant, l'individualiste, le prêtre du moi qui vient de s'affirmer dans *Sous l'œil des Barbares*, brûle de rompre ses attaches : sa ferveur pour Renan, parce qu'elle l'attire hors de lui, l'importune, et il écrit lui-même que c'est « cette sorte d'ivresse que me donnait la pensée renancienne […] qui me poussait, explique qui pourra, à bâtonner lyriquement mon maître ». Effectivement, la relation de maîtrise est une dialectique aux ressorts bien secrets ; lorsque de surcroît, l'ironie d'un disciple demi-dissident (!) se mêle d'en rendre compte, force est de s'en remettre aux je-ne-sais-quoi-qui-n'en-peut-mais, formules par lesquelles le cadet qui fourbit ses armes contre l'aîné qui les lui a lui-même fournies, défend l'émancipation et réfute l'ingratitude, ménageant avec un embarras à peine simulé, le respect magistral *dû* et l'orgueil personnel qu'il *se doit*…

les ruines de systèmes et de personnalités de naguère, une autorité intellectuelle et spirituelle singulière et supérieure.

L'émancipation à l'encontre des maîtres d'hier (« Les morts ! Ils nous empoisonnent. Ah ! Quand nous les descendons au caveau, que ne pouvons-nous placer dans leurs bras glacés les *dangereux trésors* [255]qui leurs mains viennent de laisser choir ! ») et la formation de la jeunesse de demain (« Donner des préjugés aux enfants, c'est, n'est-ce pas, toute l'éducation ? Les préjugés qu'on impose à nos enfants dans nos écoles et ailleurs contredisent leurs façons de sentir. De là leur malaise et mes conclusions. ») redessinent les deux polarités d'un discours de polémique générale que Barrès relaie ici de manière personnelle et pour son propre compte.

Une telle déclaration coordonne la destitution des modèles de pensée de jadis avec la promotion d'un type d'éducation rationnelle et morale rajeunie. Le mot d'ordre s'inscrit dans un discours d'innovation et de controverse, porté par une génération qui, dans sa hâte de jouer un rôle de leader, se pense volontiers orpheline, c'est-à-dire victime d'un déficit d'héritage, prétexte à déploration et motif de surenchère. Le paradigme discursif du legs spirituel, absent ou déficient, est un argument qui sert à la fois *et* l'émancipation *et* l'ambition des jeunes intellectuels du moment : sans lien de fidélité avec le passé, ils peuvent d'autant mieux revendiquer une autorité personnelle, *exonérée de toute dette*, et de nature à légitimer une mission originale de socialisation et de responsabilisation. Parfois, l'absence de racine donne des ailes… Le Barrès de *L'Ennemi des lois* s'inscrit dans la logique d'appartenance d'un groupe d'intellectuels dont la consécration publique croit devoir se manifester dans l'*imminence et l'éminence du rôle de passeur*[256]. La thématique de l'opposition et de l'incompatibilité de générations successives mais déliées dramatise un conflit et argumente l'issue gagnante d'une rivalité

[255] C'est nous qui soulignons cette formule, pour son ambiguïté foncière : l'héritage dont Barrès prétend faire litière est à la fois précieux comme un trésor et malsain comme un poison… A la fois inestimable et corrupteur, imprescriptible (puisqu'*on ne peut pas* l'enterrer…) et nuisible (puisqu'on *voudrait* l'enterrer…), le legs dont le jeune maître entend se débarrasser au plus vite pour s'impatroniser frais pédagogue d'un programme nouveau, est décidément bien encombrant, et l'émancipation bien difficile. Profonde conviction ou velléité rhétorique ? Entre la révérence et l'irrévérence navigue le magistère barrésien.

[256] N'est-ce pas là une des lignes directrices majeures qui, comme nous l'avons montré, inspire la conception anxieuse et le souffle invocatoire de la préface du *Disciple* ? Paul Bourget n'y vilipende l'enseignement des maîtres de naguère (sa génération y compris, il est vrai, encore qu'il s'agisse là de s'inventer une épaisseur historique, garante de sa propre légitimité magistrale …) que pour mieux asseoir son autorité de maître à penser post-comtiste et antidécadent. Un discours générationnel et dualiste sert donc de schéma de pensée à l'accréditation de l'éminence magistrale. En articulant, mais sur le mode logique de la consécutivité, une rétrospective, l'intellectuel du moment se pense comme un intermédiaire. Cette position une fois assise, il en infère une fonction de *médiateur* qui s'empressera d'adopter, mission justifiée par l'échec passé, la vacance d'un futur à construire, et, par voie de conséquence, la nécessité d'un programme de redressement et l'exigence d'un enseignement de la relève.

aux dépens des Anciens (les décadents) et au bénéfice des Modernes (les post-décadents). Elle réactive par là l'antagonisme stéréotypé du maître et du disciple, dont elle mobilise l'aspect synchronique (les figures magistrale et discipulaire sont ressemblantes, semblables et paires) et la dimension diachronique (elles appartiennent aussi à des temporalités différentes qui les distinguent, les opposent et font d'elles des adversaires).

Si la génération d'hier a failli, celle d'aujourd'hui ne le doit pas. Le manquement des uns justifie l'engagement des autres ; c'est ainsi que la faiblesse des premiers devient l'argument majoritaire d'un discours de redressement dont s'emparent les esprits du moment qui, fort avantageusement, se présentent à leurs contemporains sous les traits d'intellectuels blanchis (« décrassés » du passé), capables d'appréhender le présent, de conduire l'avenir en maîtres, prémunis de tout préjugé et présumés « à la page »…

Sur un plan contextuel donc, l'éviction du *manuel* et la valorisation du *livret sentimental* sont à lire moins comme l'éreintement d'un objet fétiche emblématique d'une culture qui ne connaîtrait que le livre comme canal, que comme une tactique de la conquête… et du clin d'œil, chère à Maurice Barrès, qui en ce temps de crise, de fragilité et de flottement, expérimente des postures auctoriales *pseudo- directives*, ajuste le roman comme un magistère décalé, et travaille à un discours littéraire qui veut faire de la fiction la médiatrice, voire le seul « média » tangible, entre romancier et société. Rien d'étonnant donc que ce nouveau pédagogue reprenne à son propre compte la question du manuel et, au-delà, celle de la typologie à donner au roman didactique moderne. Car si le magistère est bien à l'ordre du jour, ses modalités d'expression peuvent donner lieu à une réflexion sur l'esthétique générale du roman, et contribuer à des poétiques romanesques renouvelées et authentiquement artistiques.

Le *manuel* montré du doigt, bouté hors de *L'Ennemi des lois*, vaut donc désignation ambiguë de ce roman, et elle s'explique au sein même du livre, dans le rapport complexe que Avant-texte et fiction entretiennent l'un et l'autre. Le démarquage claironné (dont l'antiphrase ironique, ici paraphrasée – « ceci n'est pas un manuel » – semble anticiper la célèbre formule surréaliste…) est un élément définitoire annonciateur du récit qu'il façonne et préfigure par *prétérition* et *projection*. Et nous avons vu de quelle manière le chapitre « A Sainte-Pélagie » parodie « scéniquement » la leçon de politique entre Claire et André, invalidée aux yeux de Barrès parce que ses fondements sont exclusivement livresques, et le manuel l'unique voie de la transmission du maître au disciple.

L'exclusion d'un type d'écrit présenté comme repoussoir éclaire en outre le projet barrésien. En réfutant l'équation *roman = manuel*, le romancier entend faire prévaloir une voix singulière dans le monde clos du roman à thèse : celle d'un récit serf, certes soumis à une ligne idéologique, pourtant doté d'une vraie personnalité littéraire. Barrès exprime ainsi, au détour d'une déclaration préfacielle en forme de pied-de-nez, sa volonté (très sérieuse !) de se distinguer d'une production contemporaine massivement entâchée de conformisme, et peut-être plus gravement, d'utilitarisme. Un manuel (n'est-ce pas ?) « sert » toujours à quelque chose : *outil, instrument, vade mecum* disent assez clairement sa fonctionnalité et tout le « rendement » que le lecteur est en droit d'en attendre. En faisant ainsi sécession, le romancier individualise donc nettement la forme pédagogique qu'il prétend donner à *L'Ennemi des lois*. Il assume de surcroît la difficulté d'un déséquilibre très lucide : d'un côté, il s'agit de coopérer à la propagation d'un genre romanesque florissant, encouragé par une bourgeoisie institutrice du pays et obligeante pourvoyeuse de manuels ; de l'autre, d'instiller subrepticement, depuis l'intérieur du genre didactique, les ferments de sa propre dislocation et les arguments de sa prochaine destitution…

Autrement dit, en faisant œuvre originale, Barrès se coupe du roman moralisateur et d'édification républicaine, réponse de ses pairs à la décadence de naguère ; mais cette prise de position marginale est (décidément) équivoque : *L'Ennemi des lois* contribue à pérenniser un type de roman… auquel il nuit pourtant. Barrès certes n'y fait pas œuvre pie, mais œuvre critique. Le maître posté à l'Avant-texte de *L'Ennemi des lois* est un franc-tireur dont le magistère, délibérément instable, est à saisir dans l'intervalle mobile d'une conviction (d'intellectuel) et d'un jeu (avec le lecteur). En stigmatisant à demi-mot l'écriture rentable et la lecture utile d'un certain récit romanesque dévoyé, Maurice Barrès se rit d'une littérature de propagande, à la fois péremptoire et naïve parce qu'elle se figure aisément faire de l'imaginaire du roman une mécanique d'éducation publique, c'est-à-dire d'une fiction préalablement arrangée, le vecteur d'une imprégnation idéologique.[257]

[257] Il faut par ailleurs noter qu'une telle position excède le cadre érudit de la théorie du roman et participe d'une manœuvre oblique qui, par l'insinuation et l'allusion, recherche un optimum d'image pour le romancier. Le préfacier de *L'Ennemi des lois*, en effet, vise *Le Disciple* de 1889 (ce roman bourgétien d'édification civique), et cette confrontation, latente entre deux maîtres du moment, trouve peut-être un terme dans *Les Nourritures terrestres* de 1897 (manuel de l'expérience, de l'exigence et de l'émancipation individuelle). La référence au manuel donc sert de pierre de touche pour se positionner avantageusement aux dépens de son devancier, et le roman magistère gidien dépassera, quelques années plus tard, la sourde rivalité de ces deux prédécesseurs antagonistes. Nous y reviendrons.

L'Ennemi des lois se veut non moins didactique mais plus subtil que l'ordinaire roman de socialisation… Sa magistralité puise sa liberté dans la licence d'une tonalité ouvertement parodique. Avec *L'Ennemi des lois,* le magistère se fait exercice de style. Voilà pourquoi les dénégations de l'Avertissement y inscrivent un projet pédagogique. Le refus d'appartenance du roman au genre du manuel n'est qu'apparente – et espiègle – dans la mesure où la formule d'ostracisme qui condamne relève ambigument du réquisitoire… et du plaidoyer.

Réquisitoire d'un romancier jeune, dont l'œuvre vient de commencer, épris d'individualisme et chantre d'un culte égotiste à rebours d'une culture collective, défenseur de la vertu individualisée et privée, ainsi rétif à tout discours *enseignant venu du dehors.*

Plaidoyer d'un intellectuel qui croit l'homme supérieur à l'espèce, et (pourvu que ce dernier soit au clair avec lui-même et quelque part enraciné), plus précieux que n'importe quel agrégat, social ou politique.

Le culte du moi et du manuel ne peuvent faire que mauvais ménage quand l'un exalte les ressources profondes d'un individu qui se cherche, et l'autre le capital emagasiné d'une société parvenue à l'heure des bilans !

Le progrès personnel, dans la pensée de Barrès, ne passe pas par le *tamis* d'un savoir préconstruit à usage collectif, universel et uniformisant, mais par les *démarches* du retour sur soi, du huis-clos (avec pour vis-à-vis un *alter ego* choisi), ou du communautarisme vivifié par des affinités recomposées et réinventées, que nulle société ni tutelle préalable n'ont encore ni prévues ni préfabriquées.[258]

Dans cette perspective, le mot de « manuel » et la conception d'un savoir-laminoir mobilisé en discours autoritaires aux fins d'une intégration sociale, sont tout à la fois prononcés et niés, au seuil d'un roman parodique qui parodie l'instrument fétiche d'une génération persuadée de se cultiver au contact des livres, en réalité inapte à distinguer ce qui relève du rationnel de ce qui n'appartient qu'aux affects de l'émotion et de la sensibilité.

[258] Allusion à l'hétérogénéité (sociale, politique et émotionnelle) qui caractérise le phalanstère formé par Claire, Marina, André… et Velu II. La diversité des sensibilités et des horizons, l'incongrue présence et précellence du chien (chef de meute et maître de trois adultes !) sont les ingrédients extravagants d'une fable… et les éléments sérieux d'une leçon : l'individu n'a pas à suivre les préméditations que toute société globale constituée cherche à lui imposer ; sa tâche et sa dignité de jeune adulte consistent au contraire à s'émanciper d'abord pour se construire ensuite. Gide dira des choses analogues dans son discours à Nathanaël. Dès lors et sous cet éclairage comparatif, Paul Bourget du *Disciple* apparaît comme le maître ancien, rétrograde et désavoué, chantre de valeurs plus sociétales qu'individuelles, parce qu'il privilégie la cohésion du pays plutôt que le prix de l'éthique, subordonnant le bonheur personnel au compromis collectif.

La mise au ban du manuel cultive un paradoxe qui n'est qu'apparent : elle est l'indice poétique d'une voix auctoriale joueuse ainsi qu'un élément congruent d'une pensée que Barrès développe depuis sa première trilogie. Placée dans l'Avant-texte de *L'Ennemi des Lois*, elle cristallise sous les deux aspects d'une option d'écriture et d'un acte d'émancipation, à la charnière d'une appartenance générique contestée et d'un décalage esthétique assumé.

La désaffectation ostensible et équivoque (mais les deux modalités participent d'une même stratégie de détournement et de feinte…) pour le *manuel* appartient aux finalités préfacielles de *L'Ennemi des Lois* qui croisent discours d'avertissement et dit d'enseignement. Le romancier-pédagogue s'y définit dans une opposition où s'exprime sa répugnance à reproduire les schémas du roman d'édification, ses codes, son illusion perfomative et son optimisme de prosélyte, et qui formule une proposition par laquelle il se déprend d'un genre convenu dont il récuse la pratique utilitaire, pour expérimenter de connivence avec le lecteur de nouvelles procédures textuelles telles que l'ironie, le paradoxe, la fausse annonce, déplaçant ainsi la socialisation et la responsabilisation du public, du terrain de la *morale* (des discours normatifs, et prescriptifs) au domaine de la *littérature* (au langage des connotations et des suggestions).

A ce titre, le refus du *manuel* est distanciation et … réappropriation. A travers lui, un romancier se démarque et se singularise. Ce n'est pas à dire que ce dernier cherche à abroger quoi que ce soit (la préface de *L'Ennemi des Lois* n'est pas un *manifeste littéraire*… mais la *manifestation d'un magistère parodique*). Avec elle, le roman éducatif ne s'éteint pas : il se pare de couleurs nouvelles. L'auteur, loin de vouloir abolir, entend se déplacer d'un pas (ou d'un entrechat !) dans les marges si mouvantes de l'univers romanesque. Le résultat de cet écart est moins une contestation radicale qu'une transgression très consciente du genre didactique. Aussi, une telle subversion n'est-elle que la formule par laquelle Barrès tente une réappropriation personnelle du langage commun au roman à thèse.

La fronde n'était que feinte insoumission… pas déni : recyclage.

Dès lors, tout ce qui, tournant autour du *manuel honni*, pouvait paraître paradoxal, n'est en définitive que parodique… et parodique pour être plus puissamment didactique.

3 Le romancier : profil et fonction

Le paratexte qui par convention générale donne légitimité à un discours introductif auctorial s'est donc appliqué à présenter *L'Ennemi des Lois* sous la forme d'un descriptif triplement organisé en un *condensé du roman* qui formule des points essentiels à sa compréhension globale, une *explication de texte* unilatérale, productrice d'une grille de lecture dominante, et la *dissipation d'un malentendu*, mobile d'une intervention d'auteur rendue nécessaire, requérant obligatoirement la présence surplombante, arbitrale et décisive du romancier en personne.

C'est alors que, sous couvert de description et de définition du roman, l'Avertissement grave le profil d'un romancier saisi dans l'exercice d'une explicitation subjective qui invente à son tour une interlocution avec un lecteur virtuel. De ces trois aspects mêlés, c'est le deuxième – l'autoportrait de l'auteur en critique – qui retiendra ici notre attention. Quelle image du littérateur l'Avant-texte véhicule-t-il donc ? Dans quelle mesure ce dernier dessine-t-il la silhouette et rejoint-il le paradigne du romancier fin de siècle, missionné pour une socialisation du public et habilité par la garantie de responsabilité ?

Nous montrerons qu'en se jouant de la posture didactique, l'auteur de *L'Ennemi des lois* parvient à donner corps à un imaginaire auctorial redevable d'un climat idéologique et littéraire propice, néanmoins suffisamment individualisé pour servir de caution magistrale à un roman à thèse singulier, signé, fondé sur une poétique de la parodie illustrative par son exemplarité et formatrice pour sa magistralité.

Maurice Barrès offre au lecteur un profil de lui-même qui se laisse appréhender sous les trois perspectives du créateur, de l'éducateur et du moraliste. Aussi, l'autoportrait paraît-il justiciable d'une approche triple : esthétique, pédagogique et éthique. Pourtant, ce que le préfacier laisse ici filtrer de sa personne d'intellectuel se dévoile en filigrane, dans un Avant-propos non seulement *proleptique* mais *mimétique*, voulu comme l'exemple et la reproduction du roman parodique qu'il a certes la charge d'introduire, mais plus encore d'anticiper et d'imiter…

3.1 Créateur donc critique

Il est frappant de constater l'assurance (authentique ou ludique, nous verrons) avec laquelle la voix qui s'extériorise par le *je* substitutif du romancier édicte tout ce qui

a trait à la juste et exclusive compréhension du roman. De manière omniprésente et omnipotente, l'auteur s'institue juge et partie de son œuvre. Parce qu'il en est l'incontestable créateur, il en serait le critique incontesté. L'Avertissement organise ainsi le passage (éminemment problématique) d'une réalité contextuelle avérée à une représentation mentale extrapolée qui relève d'une prise de pouvoir sur le lecteur, résultat d'une collusion qu'un discours préfaciel d'emprise organise, confondant les compétences d'écriture avec les aptitudes de la critique, comme si la paternité du texte et la magistralité de l'auteur ne faisaient plus qu'une.

Une rhétorique du maître se donne ainsi libre cours, qui célèbre le romancier herméneute patenté – en d'autres termes, *premier et dernier lecteur* – de son propre roman. L'autorité qui soutient cette posture exégétique (véritable édifice magistral) s'affirme par la brièveté d'un langage préfaciel conventionnellement concis, serré, rétif aux longs et patients détours de l'argumentation méthodique. Cette absence de systématisation minutieuse a valeur d'ellipse : elle joue en faveur d'une expressivité ostensiblement rapide, tranchée. Le défaut d'argumentation dès lors apparaît comme une économie de moyens qui, loin d'appauvrir le propos ou d'en affaiblir l'impact, lui confère l'irréfutabilité d'une évidence. L'affirmation laconique érigée en mode d'expression privilégié constitue l'Avant-texte en une parole lapidaire et d'intimidation, dont la force de conviction réside dans l'éviction du raisonnement, au profit et à la gloire d'une déclaration magistrale axiomatique. A cet effet, on pourra noter trois procédés placés au service de cette *discursivité de mentor*.

D'abord, la généralisation (« Tous, nous avons perdu l'habitude de lire […] ») qui par expansion et totalisation du phénomène décrit, subrepticement migre d'une formulation déceptive et faussement autocritique (dire *nous*, c'est dire *je* par le biais d'une inclusion) vers une prise de parole autoproclamée par universalisation, laquelle transforme la culpabilité en une semonce et fait de l'aveu une remontrance. Ensuite, la question rhétorique (« Qui de nous n'a pas subi ou prononcé de ces jugements hâtifs ? ») parce qu'elle ferme un débat qu'elle prétend ouvrir, en neutralisant toute autre réponse que celle d'un « oui » de soumission, condamne une noria de lecteurs et d'auteurs aux fers d'un terrible *mea culpa* collectif (sans exception ni excuse) et qui défigure une interrogation faussement ouverte en un verdict prémédité, sans appel. Enfin, l'identification au lecteur (« Si ce petit livre, d'une sécheresse et d'une difficulté dont *je souffre plus qu'aucun lecteur* [259]») qui cultive l'ambiguïté de la confession : en partageant

[259] C'est nous qui soulignons.

d'un air approbatif et compatissant la « pénibilité » du roman, l'auteur se dédouane des « défauts » du livre, immédiatement mis sur le compte (et sur le dos !) de son public, faisant d'une reconnaissance rien de plus qu'une concession, et d'un recul autocritique rien de moins qu'une apostrophe au lecteur (sommé de surmonter des obstacles faciles).

La parole *ex cathedra* du préfacier constitue donc pour le romancier une monstration ironique qui excelle dans le double langage de la feinte et de la force. Pour le roman, elle est une *anticipation* ou mime avant-coureur de la fiction, et pour le lecteur une *propédeutique*, un seuil obligé à franchir et un apprentissage de lecture à faire. Limite assignée à un univers romanesque et transition ménagée vers une écriture de la connivence, une telle intervention auctoriale se pose en unique médiatrice du monde et du roman, seule « force d'interposition » entre l'univers social et la sphère littéraire. A ce titre, elle surexpose le faiseur de romans (l'affabulateur) à qui elle concède *ipso facto* les fonctions d'un juge plénipotentiaire par les prérogatives coalisées du créateur et du critique, celles de l'inventeur de roman dont l'art d'écrire l'imaginaire est effectivement le premier territoire, et celles du guide intellectuel dont le magistère de la lecture devient alors un apanage annexé, et dont la plus-value d'autorité acquise réalise, précisément, l'accession du romancier au rang de maître.

Mais à quel esprit cette magistrale ouverture du roman obéit-elle ? Matérialise-t-elle en paroles performatives un rêve auctorial de proximité et de pouvoir ? Manifeste-t-elle par le biais préfaciel – véritable promontoire du romancier – la possibilité (fantasmée) d'imposer à autrui des présupposés (et leurs finalités) attachés à l'objet littéraire, dans une confrontation (illusoire) entre les attentes d'un auteur enclin à la surenchère directive et les licences d'un lecteur libre d'interpréter seul, sans boussole et sans escorte, les chemins imaginaires romanesques ? Et que dire de la hantise de n'être pas compris (ou *pas bien* compris) du lecteur presque toujours inconnu et le plus souvent profane, et du désir compensatoire de prémunir l'œuvre de la défiguration publique et profanatrice par l'interposition préliminaire et protectrice d'un Avertissement d'autant plus injonctif qu'il serait défensif ?...

A moins que le discours autoritaire de l'Avant-texte ne s'explique tout autrement : non pas conditionné par la conscience alarmée d'un écrivain, mais inspiré par une arrière-pensée nettement plus joueuse et créatrice… Si le romancier de l'Avant-texte apparaît bien comme maître du roman et de sa lecture, c'est que Barrès y engage déjà avec son partenaire et disciple la partie d'une écriture-lecture de la parodie, dont il suggère dès

l'abord les règles, les codes et le rite. Ainsi, l'intention qui préside à l'Avertissement relève de l'annonce et de l'initiation.

En se soumettant à la rhétorique d'un genre préfaciel qui tient le milieu entre l'apologétique et la didactique (l'autojustification du roman d'un côté, le professorat du romancier de l'autre), Barrès emboîte le pas aux romanciers-préfaciers du roman de socialisation dont il reproduit le langage, contrefait la pensée et exaspère l'éminence magistrale. Dans cette optique (grossissante et déformante…), l'exercice de style auquel il se livre s'enrichit de connotations nouvelles. Comme en n'importe quelle préface autogène, le romancier asseoit l'autorité du littérateur dans des compétences que nul ne saurait lui ravir. La sûreté du propos et le ton sans réplique de ses assertions sont autant de gages de confiance adressés, fermement mais obliquement, au lecteur « averti ». Ils fournissent les garanties « nécessaires et suffisantes » d'une image d'écrivain volontariste et responsable. Avec *L'Ennemi des lois,* ce tableau coutumier du roman à thèse se pare des couleurs incidentes et acides de l'imitation satirique et de la reproduction caricaturale. En annexant pour son compte et de manière captieuse les canons qui identifient l'Avertissement ordinaire – transparence, univocité, guidance ─ Barrès les convoque de façon décalée, à contre-emploi : il les subvertit, les exténue, par un langage négateur qui contredit les codes et les lois du paratexte, instaurant durablement une tension entre l'orthodoxie attendue et un démarcage ironique. Aussi, le préfacier n'épouse-t-il le critique … que pour l'éprouver. La *reproduction* du discours est sa *mise à l'épreuve*. L'imitation n'est pas un acquiescement consenti au modèle, mais la distanciation voulue envers l'objet imité. Elle n'est en définitive qu'une forme d'adoption – partielle et partiale – et c'est dans cette demi-mesure et cette appréciation à mi-chemin du duplicata et du déni, que réside tout son potentiel de réécriture critique.

Le mimétisme qui teste un type de langage en le reproduisant parodiquement, non seulement le duplique mais le déplace, et le démet. Il agit également sur l'identité du locuteur dont précisément il transforme et transfigure la parole symbolique. Ainsi, le romancier qui se présente comme le critique assermenté de sa propre œuvre endosse (à la façon d'un acteur) la parlure d'un personnage dont l'existence apparaît alors éminemment discursive, essentiellement verbale. En se substituant le temps d'une préface au critique littéraire, le romancier (s'il ajoute effectivement « une corde à son arc » par dédoublement d'une compétence) disqualifie aussi le modèle qu'il prétend incarner.

L'interchangeabilité romancier / critique – critique / romancier engendre en effet trois produits de forces égales : une collision entre diverses aptitudes et prérogatives cumulées, un remaniement de l'image du romancier dès lors distendue et restructurée, et – peut-être plus profondément encore – une forme de dégradation du métier de critique, dépouillé de sa spécificité intellectuelle et symbolique, réduit au rôle et au script (à apprendre, et à surjouer comme ici…) dont le romancier-préfacier comédien s'emparerait, comme l'on s'approprie l'emploi et subtilise l'apparence d'un personnage … de théâtre.

Aussi, le cumul simulé des fonctions a-t-il pour enjeu principal la destitution de prérogatives prétendument revendiquées. L'amalgame, parce qu'il est affection, est une stigmatisation. *Simulacre* vaut *satire*.

Une telle stratégie, dont le vrai critique est la cible (le critique de métier, la proie), remplit une fonction destitutive détournée, mais acérée pour qui sait lire entre les lignes. Ne tend-elle pas à faire accroire au lecteur ordinaire (étranger aux cénacles écrivains, à mille lieues des rivalités et des quêtes de légitimité qui le traversent) que bon nombre de critiques reconnus, respectés ne sont peut-être que des figures commises aux bons offices d'un discours *sur* la littérature, métalinguistique et commentatif, au mieux intelligent, au pire malveillant, rien de plus en somme qu'une parole seconde et secondaire, superfétatoire et parasitaire, souvent fâchée de ne pas posséder la puissance créative, apanage du seul romancier…

Imiter n'est pas *répéter*. C'est faire advenir du *neuf* par la reproduction du *même*. Aussi, l'imitation à laquelle Maurice Barrès s'amuse dans son Avertissement est-elle exercice de style et d'identification, de rhétorique textuelle et d'identité personnelle qui, sous couvert de mimer le langage extériorisé et judiciaire du critique objectif et souverain, dénie la pertinence et le bien-fondé d'une *profession*… ou d'une *attitude* finement imputée (comme nous l'avons dit) à un romancier pair. Emprunter, c'est démettre. Le romancier qui « singe » le critique dépouille ce dernier de son existence et de son prix. Il le réduit, le chosifie à l'état d'objet parlant mécanisé, dès lors jouet des manipulations et des mauvais traitements que seule la parodie sait infliger à ceux qu'elle copie. Le créateur qui calque son discours sur celui du commentateur s'offre le plaisir d'une contrefaçon doublé de celui d'un démarquage : en mimant qui l'inspire, il mime celui qu'il imite, le ravalant à l'abstraction dérisoire d'un catalogue de rôles et de paroles interprétables, et falsifiables à l'infini.

La posture affichée du critique est un masque, comme il en va de n'importe quelle forme de déguisement, et elle est justiciable d'une approche où coïncident un secret et un

dévoilement. Le masque arboré exhibe le romancier et il lui confère un surplus de légitimité et d'autorité. Ce gain de pouvoir va de pair avec la destitution de la fonction du critique, puisqu'elle est désormais non plus séparée de celle du créateur, mais satellisée par ce dernier. Le rehaussement du romancier a donc pour prix la perte de sens du critique et, selon les premières apparences, ce que l'un des deux perd, l'autre le gagne. Pourtant, il en va sans doute autrement : l'accoutrement identitaire que la parodie exprime par l'emprunt rhétorique entraîne (comme mécaniquement) la fragilisation de la figure du romancier elle-même. L'appropriation qu'elle effectue par mimétisme et confusion des discours, travaille aussi à sa propre remise en cause. Emprunter, miser sur l'autre, c'est tenter de confondre ce qui était distinct et donc entrer dans l'impur…

On sait que le littérateur ne se déclare maître de son roman et de ses lecteurs – de sa création et de son public ─ qu'aux dépens d'un rôle travesti, mais qui, par ailleurs, contribue à son élévation symbolique. Comment dans ce cas l'identification au critique parodié se constitue-t-elle en plus-value intellectuelle pour le romancier parodiste ? Il faut penser que, dans l'esprit de Barrès, la satire dirigée contre le discours de la critique se double de sa mise à nu, autonyme, dont l'emprunteur doit lui-même ainsi assumer un risque destitutif égal. En d'autres termes, l'Avertissement de *L'Ennemi des Lois* conjugue une dénonciation de la posture critique et une autodérision du préfacier qui la contrefait. L'imitation est ainsi doublement perceptible comme une charge mobilisée à l'encontre d'une cible extérieure au paratexte (c'est la fonction de dissociation dévolue à l'hypotexte) en même temps qu'une métacritique applicable à son propre discours (c'est la fonction de distanciation attribuée à l'hypertexte).

L'effet de parodie diffracte ainsi l'emprunt discursif qui ne peut plus être pensé tel un geste d'appropriation simple, à sens unique, au terme duquel un texte second viendrait se superposer (par substitution et cohabitation) à un texte premier. L'écriture parodique en effet *dialectise* le détournement textuel dans la mesure où elle rend *coprésents* les deux aspects simultanés d'un *langage de la critique* (qui vise un objectif satirique extérieur à lui-même) et d'un *langage critique* (lequel est lui-même sa propre cible).

L'identification du romancier au critique s'inscrit donc dans les méandres d'une réécriture qui se veut concurremment machine de guerre faite pour la polémique et miroir tendu pour une posture ironique. Barrès signe ici l'originalité d'une « confusion des rôles » conforme aux présupposés du roman à thèse et aux lois de la poétique parodique : son Avertissement réalise le remarquable équilibre entre l'hypertrophie d'un écrivain et la dénudation d'une voix auctoriale.

Au code habituel d'un Avant-texte de roman qui presque toujours balance entre la défense du romancier et la leçon au lecteur – plaidoyer d'un côté, pédagogie de l'autre – ,notre auteur adjoint un troisième terme. De fait, la voix qui prend position au seuil du roman est celle d'un curieux avatar, romancier *et* critique, monstre bicéphale qui, lové dans les replis reptiliens de la satire et de l'autodérision, du combat et de l'humour, dénonce… en se dénonçant !

L'énonciation préfacielle organise une duplicité mobilisée pour une offensive extérieure et motivée par une exposition personnelle. Son ambiguïté (belliqueuse et joueuse !) singularise grandement l'expression ordinaire du maître au disciple. Elle renouvelle ainsi l'esprit du phénomène magistral et l'expressivité du discours que maints romanciers en cette fin du XIXe siècle se plurent à lui donner.

3.2 Educateur ?

Autre facette de l'autoportrait : celle du romancier-pédagogue qui, aux yeux du lecteur ébloui, fait miroiter l'image flattée de l'écrivain connaisseur averti et conducteur décidé de la jeunesse !

Bien connaître pour bien enseigner. Tels sont les deux principes corrélés par une causalité implicite de cet autre paradigme magistral, par le biais de quoi le préfacier campe son propre personnage d'intellectuel, définissant à partir de son livre son lecteur dont il escompte former le jugement, et son personnel romanesque qu'il ramène à un échantillonnage générationnel probant.

Le second acte de cette mise en scène se manifeste dans la diégèse proprement dite, et nous avons montré ailleurs comment André, Claire et Marina se constituent non seulement en un trio fruit d'une cohérence romanesque, mais aussi en une image produite à des fins idéologiques et morales de représentativité et d'exemplarité.

Le développement qui suit voudrait prolonger cette première approche et l'oriente sur la piste parallèle et extradiégétique d'une monstration auctoriale que la préface-portrait illustre et défend. On dira d'abord de quels mots le romancier habille son personnage d'éducateur ; on signalera ensuite les indices d'appartenance au discours barrésien qui se thématise en ces années 90 ; on ciblera enfin les enjeux d'une magistralité finalement conçue comme l'encodage rhétorique d'un discours paratextuel et littéraire.

La thématique de la jeunesse traverse la préface et l'investit de façon à la fois diffuse et insistante, par les figures stylistiques de l'allusion et de la répétition. Au versant itératif appartient l'adjectif « jeune » du second paragraphe :

> Un jeune homme qui se plaît à voir clair et à raisonner, une jeune fille élevée selon les méthodes récentes, une jeune femme que n'embarrasse aucun des vieux scrupules sociaux et chez qui le goût tient lieu de moralité […].

En position anaphorique, l'épithète qualifie triplement les protagonistes d'un commun dénominateur qui annule, transcende d'un tour de main (par la magie incantatoire de la redondance litanique) le contraste pourtant vif des milieux, des caractères, des bains sociaux et des profils émotionnels très diversement décrits et incarnés dans le roman.

Au versant allusif appartient la formule « nos pères et nos grands-pères » du cinquième paragraphe. Comment élément d'une comparaison dissociative (« Si ce petit livre est […] un témoignage en même temps qu'un effet de la sensibilité actuelle, on accordera qu'elle est peu abondante, mais qu'elle eût été fort incompréhensible pour nos pères et nos grands pères. »), elle construit l'image d'une jeunesse en rupture avec le passé, comme si la contemporanéité devait immanquablement s'entendre comme le produit d'un hiatus générationnel, la résultante d'un blocage qui (on ne sait trop ni pourquoi ni comment…) serait venu enrayer le mécanisme ancien (et jusque-là efficace) d'une reproduction et d'une filiation collectives et nationales, désormais empêchées ou problématiques.

Cette première approche distingue donc deux procédés dont les effets séparés et les conjonctions induites donnent effectivement consistance au thème de la jeunesse. Pourtant, loin s'en faut que cette perspective littérale rende compte à elle seule d'une traitement imaginaire, plus complexe.

Nous voulons parler de la confusion particulièrement évocatrice qui régit un moment de l'Avant-texte (paragraphe 5) au cours duquel, en quelques lignes, les trois concepts d'*enfance*, de *jeunesse* et d'*âge mûr* sont réunis, dans une indistinction à la fois troublante et signifiante, tels trois équivalents lexicaux au sémantisme interchangeable. Autrement dit, lorsque Barrès parle à « la jeunesse », à qui précisément s'adresse-t-il ?... Voici le passage « en cause » :

> […] notre malaise vient exactement de ce que si différents, nous vivons dans un ordre social imposé par ces morts, nullement choisi par nous-mêmes. Les morts ! Ils nous empoisonnent. Ah ! quand nous les descendons au caveau, que ne pouvons-nous placer dans leurs bras glacés les dangereux trésors que leurs mains viennent de laisser

> choir ! Donner des préjugés aux enfants c'est, n'est-ce pas, toute l'éducation ? Les préjugés qu'on impose à nos enfants dans nos écoles et ailleurs contredisent leurs façons de sentir. De là leur malaise et mes conclusions.

Voilà une vision de la société dont la démarche globalisée et particularisante ne laisse pas d'être ambiguë. Maurice Barrès y lit l'exemple canonique d'une collectivité caractérisée par une hétérogénéité de fait et de pensée (sociologique et idéologique) qui en mine aussi sûrement les fondements aux structures malades que sa propre capacité à se représenter elle-même. Aux yeux du préfacier, le pays entier pâtit des actions conjuguées d'une décomposition du corps social et d'une démoralisation des esprits, cause et effet réciproques d'un dysfonctionnement général. C'est là le premier aspect de la démonstration : la France de 1893 est perçue comme un corps que ni son atomisation ni sa fragilité ne remettent sérieusement en cause[260].

Cette appréhension unitaire, renforcée par l'omniprésence du pronom *nous* et ses corrélats possessifs, définit de même un état des lieux (toutes les formes verbales sont inscrites au présent de l'indicatif) imposant au lecteur une représentation de la France figée dans un arrêt sur image panoramique et d'immédiateté. Mais l'Avertissement ne s'en tient pas à cette seule approche, plénière et fixiste ; il y superpose un point de vue partiel et dynamique tel que la surimpression produite, sans compléter ni particulariser le cadre général préalablement établi, en brouillerait plutôt les repères et le dessin… C'est que Barrès a besoin d'étayer son diagnostic par la désignation d'une cause qui ait valeur d'explication à la fois logique et historique du phénomène qu'il décrit : la France va mal (au présent) parce qu'elle demeure l'otage d'habitudes mentales (du passé). C'est le détour par la causalité qui contraint le préfacier à doubler une première approche macroscosmique d'une vision qui fait aussi leur part à des considérations discriminantes, comprenant alors le corps social comme un organisme divisé, non plus seulement affecté d'une superficielle ou inoffensive hétérogénéité qu'une force collective et centripète parviendrait bon an mal an à taire ou à juguler, mais intimement atteint d'un hétéromorphisme atavique et destructeur, auquel un peuple disparate et démoralisé – déraciné et dépourvu d'énergie – n'est désormais plus capable d'opposer quoi que ce soit…

Ce changement ou plutôt cette duplication de perspective résulte d'une prise de conscience qu'un romancier-éducateur ne saurait rapporter à son lecteur-élève autrement que sur le ton d'une mise en garde formatrice. Nous avons redit, après Pierre Citti et

[260] Nous ne sommes donc plus tout à fait dans l'analyse bourgétienne des *Essais de psychologie contemporaine* pour qui la société globale a perdu sa cohésion, et l'individu isolé pris le pouvoir.

Denis Pernot, combien les contemporains de Barrès éprouvent la conscience aiguë d'une durée volatile qui s'accélère et s'emballe, celle du passage accéléré des générations, de l'inconsistance des idées si vite frappées d'obsolescence, air du temps qu'ils sont désormais contraints de vivre sur le mode d'une perception preste, distributive et relativiste. Cette nouvelle sensibilité faite d'appréhensions diffuses et d'adaptations forcées qui émerge après l'apogée de *A Rebours*, n'a certes pas tué le vieux démon du temps dévorateur, ni la vision désanchantée et hypertrophiée de l'homme et du monde, à laquelle le décadentisme intellectuel – l'intelligentsia y trouvait une bannière commune et un point de ralliement – avait complaisamment fourni un mobile (une justification éthique), un modèle (une théorisation philosophique venue d'outre-Rhin) et une expression (un mode d'existence et d'expansion poétique et romanesque).

Chronos n'est pas mort, mais la fascination morbide qu'il exerçait au milieu des années 1880 a décru sur les esprits auxquels *L'Ennemi des lois* s'adresse. A la figure démoralisante et tutrice dont une génération emportée par la mouvance décadente fut rétrospectivement la vassale et la victime, l'Avertissement de 1893 oppose la riposte d'une réaction morale et la détermination d'un engagement. Voilà pourquoi le propos préfaciel fait entendre la voix d'un *éthologue* et la parole d'un *éducateur*.

Il est à noter pourtant que le regard qu'elle pose et le programme qu'elle porte ne puisent jamais au réservoir d'une pensée toute faite, idéalement syncrétique, disponible et prête à l'emploi, ni ne relèvent pas conséquent d'un retour en arrière défensif et fantasmé de la pensée vers une prétendue tradition éthique qui, immuable et atemporelle, serait la *clef* d'un redressement infaillible, *le nec plus ultra* moral d'une thérapie collective. Le pédagogue Barrès des années 90 n'est pas un passéiste. L'éducateur qui professe dans l'Avant-texte promeut un système culturel personnel et mesurable à l'aune du culte du moi.

Le didactisme de l'Avertissement n'est pas un conformisme, mais un prosélytisme.

Un discours de reprise en main comme celui de Barrès ne va pas sans la nécessité pour le mentor d'expliciter au disciple une position magistrale en lice avec la sensibilité d'hier dont elle projette la liquidation et le solutionnement. La posture critique cache mal la tentation de porter remède à ce que l'on stigmatise, et l'esprit du pédagogue (dénoncer et soigner) cumulent deux motivations très proches l'une de l'autre… Voilà pourquoi le préfacier est conduit à remettre en cause ou à passer sous silence provisoire l'unité nationale, présente et passée. La validation de la thèse barrésienne prédiquée comme

négation et nouveauté – arme de combat et instrument de rajeunissement – suppose immanquablement la révocation de l'ère antérieure et la mise en procès du présent. Ce déni, pièce maîtresse de l'argumentation magistrale, passe par la déclaration scissionniste (« si *différents* nous vivons dans un ordre social imposé par ces morts ») d'une marche générationnelle signalée comme inéluctable, irrépressible… mais fort fatale aux « anciens » et toute favorable aux « modernes » ! Le sens de l'histoire travaille toujours pour les plus jeunes. Un maître d'à peine trente ans ne saurait négliger cet argument d'autorité légitimateur !...

La distance, critique et raisonnée, avec laquelle le préfacier s'exprime inscrit la parole dans la logique d'un discours de contestation et de mobilisation. La position magistrale qui affiche ainsi une certaine mise à l'écart n'entérine pourtant pas sa relégation. Bien au contraire : par ce surplomb autoconféré, elle prouve l'engagement du romancier dans une procédure d'accréditation auprès du lecteur, et cette mise en valeur trouve ses formules, non plus comme naguère encore dans la phraséologie d'une déliquescence[261] crépusculaire, mais dans la profession de foi d'un projet d'éducation.

La posture est didactique. Mais, derrière ce qui n'est peut-être qu'un écran de fumée pédagogique, percent la velléité d'une émancipation personnelle et le désir d'exister pour soi-même. Ainsi, l'affirmation qu'il est en France une génération jeune, neuve, à nulle autre pareille, appelée à réformer la pensée et, inductivement la marche du pays, se comprend comme un message de rupture et de proposition, certes collectif et national, mais d'arrière-plan tout autant personnel.

Par une telle déclaration, Barrès dit rompre avec le climat de la décadence et prendre du recul avec le dandysme de ses premières années. A travers ce regard rétrospectif et critique sont alors remis en cause – *et remisés* – un contexte national aussi bien qu'une attitude personnelle. A un mode de lecture du monde individualiste et moderniste, mais paradoxalement atone et fébrile (morose et jouisseur), succède donc l'affirmation audacieuse (palinodique ?...) d'une altérité que Barrès veut trouver et exalter dans la génération montante, au milieu de laquelle il se reconnaît lui-même une place d'importance, au double titre de membre ordinaire et de maître patenté.

Il y a donc plus d'une once de rétractation dans la pédagogie de Barrès : le « devis éducatif » qu'il soumet à son lecteur *via* l'Avertissement consiste pour une bonne part à désapprendre les influences et les leçons d'un passé collectif et personnel, proche mais

[261] Emprunt au recueil satirique *Les Déliquescences* (1885) de Gabriel Vicaire et Henri Beaucaire, plaisamment signé Adoré Floupette.

désormais révolu et déchu, et qu'un discours didactique actuel intègre à sa démonstration alternative.

Aussi bien, la proposition qui découle de cette rupture embrasse-t-elle ─ et de manière embarrassante ! ─ des intérêts particuliers et des enjeux généraux. Où donc trouverons-nous l'exate échelle du propos préfaciel ? Dans le bilan d'allure introspective que le romancier se fait à lui-même ?… dans le discours général et moralisateur qu'il gratifie au public ?...

Se construit donc ici, dans l'ambiguïté et sous les yeux du lecteur « averti » (mais averti de quoi au vrai ?), une véritable dialectique du maître au disciple qui se joue de la double consonance, publique et privative, d'une leçon préfacielle habile au langage dédoublé, comme si la magistralité du romancier (son accoutrement magistral) ne pouvait que résulter d'un brouillage énonciatif, subvertissant le sérieux d'un Avertissement dès lors placé (comme guide ?... comme piège ?...) au seuil truqué d'un roman-magistère équivoque.

La double lecture du discours pédagogique conduit sur les deux parallèles d'un *pour-soi* et d'un *pour-autrui* desquels l'attitude malicieuse du scripteur s'applique à en faire sonner haut les notes dissonantes mais conjointes, confirme l'hypothèse d'un Avant-texte parodique, d'hybridité formelle et de communication ludique avec le lecteur. Critique par réflexivité, il renverse l'objectif éducatif, le retourne sur lui-même pour faire de son propre langage la finalité de son magistère, de son propre texte un cas d'école offert à la perspicacité du lecteur !

Dans cet esprit, la parodie est le mécanisme d'un texte-préambule exemplifiant, par son anticipation du roman et pour une initiation du lecteur, une écriture qui érige la pratique du *double langage* en une *didactique*. Elle est de ce fait modes de fonctionnement *et* d'emploi (puisque encodage et décodage sont également fournis) d'une poétique au service d'un paratexte désigne au lecteur, sujet *et* objet d'un enseignement dès lors réflexif et autoengendré. Ce type d'écriture duelle se dédouble encore d'une ambivalence relative au positionnement de Barrès. C'est que le label « éducatif » (si prisé du roman à thèse !) autorise le romancier-pédagogue à colorer son propos de nuances lointaines, poussant la leçon tantôt vers le réquisitoire social d'un observateur engagé (avec l'action politique pour ligne de fuite), tantôt vers l'autoportrait d'un penseur impliqué dans l'approfondissement de son système (avec, pour autre tropisme, l'égotisme de la première trilogie).

La pose didactique reflète ainsi l'immersion du romancier dans un courant post-décadent qui le porte et qu'il exprime, ainsi que le cheminement plus intérieur d'une pensée intime qui, de livre en livre, conquiert peu à peu sa maturité. A la croisée d'une mentalité collective désireuse de parler fort pour en finir avec l'esprit décadent et d'une attitude personnelle[262], que le retour sur soi et la méditation séduisent, la *contenance magistrale* offre un compromis entre l'appel à l'intériorisation et l'appât d'une extériorisation. A travers elle sont affirmées et confirmées les deux dimensions de la figure du maître, homme de la pensée et homme de l'engagement.

Cependant il n'est pas de maître sans disciple… Il n'y a pas d'éducateur là où les éduqués manquent. Or, les destinataires de cette préface pourtant articulée comme une leçon, globalisés dans un *nous* d'abord national ensuite jeuniste(!), souffrent d'une forme de déficit identitaire problématique. Et cette opacité est si frappante qu'elle pourrait en somme, sinon le projet didactique du texte, du moins, sérieusement entamer le beau portrait d'*éducateur public* dont Barrès semble se parer pour la circonstance. Il nous faut donc examiner à quel emploi de pédagogue le préfacier destine l'usage de cette première personne plurielle…

3.3 Un « nous » discipulaire problématique

Toute parole que mobilise le désir d'enseigner exacerbe le rapport qu'elle établit entre l'émetteur et son récepteur. Tendue entre deux acteurs coprésents et symétriques, cette parole n'est (métaphoriquement) qu'un *fil*, canal et contenu d'une communication qui associe étroitement un acte de langage et une mise en contact.

Une telle relation suppose une polarisation claire et respective des rôles et statuts distinctifs (parfois même exclusifs : celui qui écoute ne parle pas ; qui parle n'écoute pas) dictée par les règles et les variables souvent intériorisées d'une grammaire comportementale régulatrice d'échanges complexes, au croisement de la linguistique, la psychologie et la sociologie. Discriminante et le plus souvent hiérarchique (grâce à une sorte de « prime » socioculturelle allouée à l'émetteur détenteur du savoir, et ainsi habilité à sa transmission), la *pose* de pédagogie, institutionnalisée ou pas, s'inscrit dans un climat relationnel inégalitaire (et pas toujours pacifié…), mais que des codes de nature et de pertinence d'ailleurs diverses se chargent de légitimer et de pérenniser.

[262] Nous pensons à *Un Homme libre* (1889), *libre* parce que loin du monde, détaché de la société pour un huis-clos intellectuel et mystique, vécu dans le compagnonnage quasi érémitique d'un *alter ego* ; « libre », autrement dit rendu libre des attaches communes, et ainsi pleinement rendu à soi-même.

Il n'en demeure pas moins qu'un *effort de justification* accompagne presque systématiquement toute parole qui se réclame d'un mobile ou modèle pédagogique. Pas d'enseignement sans adhésion de l'enseigné, et sauf à tomber dans le conditionnement ou le dressage, tout magistère doit prouver son utilité, autrement dit son droit à plier les esprits qui l'écoutent sous ses propres lois… L'exercice d'enseignement intègre donc toujours un « moment » d'autolégitimation qui prend soin de délimiter la parole du pédagogue, de même que l'on circonscrit le champ clos d'une souveraineté, entendue comme domaine de compétences et prérogative d'expression, devant et pour autrui.

Un tel privilège, acquis ou âprement défendu, définit son extériorité et son symétrique dans la place qu'il concède à l'enseigné – auditeur ou lecteur –, lequel polarise, non les traits infériorisants du disciple déchu, mais ─ en un miroir au reflet inversé ── les caractéristiques complétives et manquantes du pédagogue. Se met alors en place une logique relationnelle qui postule la réciprocité (être deux , en face et en phase, constitue le minima de la passation), induit la complémentarité des acteurs (effectivement effectuée par les rôles polarisés) et n'en conclut pas moins sur une inégalité, apodictique (rappelée par la convention tacite ou explicite du partenariat didactique) comme si la condition du magistère et le magistère lui-même ne pouvaient jamais s'établir « sérieusement » ni se coordonner autrement que sur la base d'un « trucage » soigneusement entretenu, jalousement perpétué.

Aussi l'image de l'éduqué ainsi sacrifié aux frais d'un illusionnisme didactique (!) balance-t-elle sans cesse entre deux représentations concurrentes : celle qui ne voit en lui rien de plus qu'un subalterne réceptacle, dont le destin est de vivre éternellement soumis et caché dans l'ombre et la parole d'une férule magistrale ; celle qui, *a contrario*, lui reconnaît la fonctionnalité dynamique du contrepoids, le rôle plein et irremplaçable du vis-à-vis instruit, sans lequel nulle relation authentiquement enseignante ne saurait agir, ou tout simplement même, advenir.

Pourtant, force est de constater que l'instabilité de statuts s'exerce plus souvent aux dépens qu'au profit de l'enseigné, dont l'importance pédagogique est la plupart du temps passée sous silence. Voilà qui explique sans doute pourquoi les témoignages textuels et les consignations écrites du lien pédagogique (réel comme en milieu scolaire ou simulé en un « avis au lecteur » professé par un romancier) occultent si souvent la *part de l'éduqué*, ce partenaire essentiel mais sans visage, au bénéfice de la présence surexposée, incarnée, verbalisée (etc.) du maître.

Pareille indéfinition du destinataire-disciple est à l'œuvre dans l'Avertissement. Celui-ci emprunte son énonciation à une rhétorique de l'apostrophe qui pourtant postule (ne serait-ce que sur un plan strictement grammatical) l'existence d'un récepteur. Si le texte préfaciel est un « texte ouvert » (prioritairement agencé pour mobiliser son lecteur), à qui se destine-t-il, pour qui se livre-t-il ?

Ce n'est pas qu'à l'instar d'une « leçon manquée », le propos barrésien se développerait seul, clos sur lui-même, « oubliant » son auditoire virtuel (ou peut-être fictif)… Il y a bien – et un jeu de langage dont nous allons signaler quelques tours y contribue ─ orientation du message didactique sur la personne d'un lecteur présumé. Cette adresse expresse et stylisée est d'ailleurs la raison et la fin d'une parole qui résonne comme la projection d'un *soi-même magistral* vers un *autrui discipulaire,* et dont la performance réalise ainsi, une extériorisation et une interpellation[263].

Dans le passage que nous avons isolé, le *nous* et les divers appels au lecteur qu'il déclenche, abondent. Pourtant, au lieu de fixer définitivement l'existence d'un vis-à-vis à éduquer, cette récurrente insistance brouille plus qu'elle ne l'éclaircit la silhouette d'un destinataire (toujours fantomatique), tandis que la possible confusion du professeur et de l'élève, que le pronom pluriel et fédérateur insinue en effet, aggrave encore l'opacité du disciple.

A qui la « faute » ? Au référent labile d'une pronominalisation fluctuante qui fait hésiter entre plusieurs voix énonciatrices parfois incompatibles, comme si l'Avant-texte de *L'Ennemi des lois* voulait apparaître, d'emblée, tel un *texte-problème*, contre-exemple de préface, en contradiction notoire avec les fonctions que l'on croyait imprescriptibles d'univocité et d'irréfutabilité, par lesquelles se reconnaît et se recommande tout avant-propos, de source et de garantie auctoriales, dûment rédigé comme préambule véridique, fiable et explicatif à l'œuvre qu'il introduit.

Le destinataire est nommé par un pluriel collectif. Ainsi, ce qui pourrait s'éterniser dans un rapport de disproportion marqué par la confrontation d'un *je* et d'un *vous* n'advient pas, neutralisé par ce *nous* (dont la personne à valeur inclusive dément toute forme d'opposition ou de tension avec le *je*) et qui satellise une noria de possessifs étonnants (le pluriel actualisé par *notre* ou *nos* y voisine avec le singulier postulé par un

[263] Ce type d'interlocution associative caractérise assez mal, par exemple, la dialectique extradiégétique déployée par la dédicace du *Disciple*, essentiellement *verticale* et *descendante*. Il est en revanche plus proche de ce qui se passe dans le paratexte des *Nourritures terrestres* où le *je* magistral et lyrique est l'initiateur d'un jeu de communication qui se plaît à passer alternativement de la réflexivité à l'altérité, louvoyant d'un discours à soi-même de type introspectif ou méditatif au discours projeté et tendu vers autrui.

mes), lequel entre en concurrence étrange avec un anonyme *on* (que son caractère d'indéfini massif éloigne du pluriel distributif pourtant installé par le *nous*…)

Qui donc est cet interlocuteur insaisissable ? Simple truc rhétorique, formel et creux… ou mise en place d'un régime du double-sens, initiateur d'un roman clair-obscur ?

Une figure du romancier tâche de prendre forme par la déclaration d'une position (dépendante et relative) et l'adoption d'une parlure (surplombante et magistrale). C'est là une sorte « d'invention » d'auteur, présent et agissant, exégète pour la lettre et guide pour le lecteur, critique et conseiller littéraires autopromus, maître du roman et maître du public.

Sous la plume de Barrès, cette image surdimensionnée du mentor se nuance. L'auteur de *L'Ennemi des lois* l'accompagne en effet du refus de nouer avec son lectorat discipulaire tout ce qui ressemblerait, de près ou de loin, au contact autoritaire, « impérialiste » du maître à penser subjuguant un aréopage de disciples muets et dociles… Le *nous* de l'Avertissement est comme un sceau conclu entre le romancier et ceux qui le liront. Aussi, une relation de maîtrise de l'*inclusion* et du *consentement* prévaut-elle, et elle révoque en doute (ou tourne en dérision) toute emprise magistrale qui *a contrario* tenterait de s'introduire sur la base opposée d'un langage frontal aux accents offensifs.

Mais, et force est d'y revenir, une telle option qui semble tourner le dos à la posture d'autorité ne cesse d'entretenir la confusion des identités et des rôles, parce qu'elle oblitère des distinctions entre romancier et lecteur, pourtant essentielles à la réception et la lisibilité du roman-magistère !... Le déni d'altérité entre le maître et le disciple engagés dans une dialectique oblique – elle postule le *duo* mais elle repousse le *dualisme* – serait-il donc le prix à payer dont la visibilité des acteurs de la maîtrise devraient faire les frais ?

Pourquoi cependant la neutralisation de la différence (celle aussi de son potentiel de discussion, de débat) en faveur d'une relation magistrale d'homogénéité et d'homologie devrait-elle se solder par l'effacement des reliefs et des distinctions propres aux figures du maître et du disciple ? Comment donc interpréter ce que le *nous* ne cesse de suggérer : la dilution du romancier dans son lectorat ? Comme l'indifférenciation de lecteurs pourtant dûment apostrophés ? Comme un déficit identitaire qui pénaliserait les partenaires de la maîtrise ?

Qu'on relise le passage que nous étudions : Barrès y donne du peuple français une image composite, produit d'une perspective verticale propre à dramatiser un phénomène sociologique et moral problématique. Cette construction tout intellectuelle adopte l'architecture d'une pyramide dont la structure à trois paliers fournit une représentation schématique, stratifiée et tripartite de la société. La base correspond… aux morts, à leur influence toujours vive, toujours implacable et, par l'anachronisme, funeste et nécrosée. Le sommet de l'édifice est l'étage des enfants plongés dans des milieux parentaux et scolaires également asphyxiants. Quant aux versants par lesquels base et sommet se rejoignent, ils sont la zone aux bords incertains du *nous*, collectivité diffuse et insaisissable, au mieux référable aux adultes qu'un statut d'intermédiaire rend pourtant incapable d'assumer quelque passation que ce soit, représentative négative d'une génération mitoyenne, médiane *mais* non plus médiatrice. Cette pyramide des âges est donc autre chose qu'un outil de conceptualisation démographique… Aux yeux de Barrès, elle matérialise d'abord un état des lieux social et philosophique marqué d'une empreinte importune du passé sur le présent et de la double inadéquation qu'elle entraîne, tant du côté de l'héritage reçu de la génération partie que celui du legs (mais lequel ?) à transmettre à la génération venue.

Au milieu (mais *où* au juste ?...) d'une société structurellement fragmentée et spirituellement sclérosée, un jeune romancier, plume préfacielle en main, se situe, et ce détour par la collectivité lui sert de photographie personnelle. Une représentation du pays permet au maître de se fixer une situation et de se reconnaître une mission... Parler des autres pour effectivement parler de soi constitue non seulement un détour, mais une boucle. Ce circuit entre dans le cadre de la légitimation magistrale, et la préface didactique de *L'Ennemi des lois* ne manque pas de l'inscrire à son programme. Cette ruse pose trois problèmes que l'Avertissement seul laisse en suspens, mais que le paratexte entier du roman (note finale incluse) met au jour et démasque.

Une première équivocité a trait à l'existence même de la *communauté* que le pronom désigne. Il faut de deux choses l'une ou bien englober les lecteurs aptes ou disposés à la lecture de textes littéraires, non familiarisés avec l'écriture de Barrès (c'est le *nous* d'un magma anonyme de liseurs en puissance, nébuleuse aléatoire, si vaporeuse et inconsistante qu'elle en paraît immatérielle et dénonce d'elle-même sa propre abstraction) ; ou bien référer plus particulièrement aux lecteurs déjà affidés de Barrès, membres d'une famille de pensée, agrégés à une tournure d'esprit, un usage de la langue, et qui pour ces motifs reconnaissent en lui un romancier et penseur digne d'être

« écouté » et « suivi » (c'est le *nous* des sympathisants, réels ou rêvés…du Barrès de 1893).

Un second type d'interrogations est de nature identitaire. La question n'est plus d'ordre quantitatif (« de combien de lecteurs le lectorat barrésien se compose-t-il au moment de *L'Ennemi des lois* » ?) et ne relève donc pas de la sociologie du fait littéraire qui, par la mesure de l'espace culturel, les pratiques de lecture, la donnée éditoriale et la dimension commerciale, la mobilisation de la critique (universitaire et savante ou journalistique et de vulgarisation) et les procès d'institutionnalisation (inclusion dans les programmes scolaires, obtention de prix littéraire par exemple), permet d'approcher dans le temps et l'espace la notoriété d'un écrivain et, conséquemment, l'aura du maître à penser. La question du « qui ? » invite aussi à réfléchir sur une *identification* probable, mais que l'équivoque du *nous* (inclusif ou exclusif) transforme en un jeu ambigu ─ *ambiguïté joueuse*, serait l'expression la mieux venue ─ d'un lecteur « averti », informé et mêmement dupé, et le sachant bien, par tacite convention. Le *nous* en effet tantôt embrasse toute personne, pourvu qu'elle soit lectrice, accoutumée ou étrangère à l'œuvre de Barrès, mais totalement ignorante en matière d'écriture, en vertu d'un rétrécissement définitionnel qui limite l'identification du destinataire à un seul champ de compétences (c'est le lecteur profane, rejeté dans les ténèbres extérieures de la littérature, en rapport de simple consommation avec le livre et assigné à la réception du roman) ; tantôt tout sujet lecteur et producteur littéraires appartenant aux deux mondes des littérateurs et de la société cultivée, au gré d'une démarche définitoire extensible qui dilate le profil de l'interlocuteur barrésien par collusion de plusieurs états concordants (c'est le lecteur professionnel, lui-même critique ou lui-même romancier, apte à lire, écrire et juger le roman d'un autre).

L'alternative est intéressante : d'un côté, un public aux dimensions lointaines, inaccessible, à peine *visible*… à peine *visé* par un maître désireux de rassembler autour de sa personne un aréopage discipulaire bien défini, doué d'une personnalité collective marquée et en affinités avec le mentor ; de l'autre, un lecteur familier, de même milieu, pair ou commensal, proche (peut-être rival), habité par une sourde compétition littéraire… Et si le *nous*, au lieu de s'épuiser à comptabiliser d'innombrables inconnus anonymes visait très précisément quelqu'un ? Un *nous* non plus panoramique mais d'échantillonnage, plus celui d'une improbable désignation mais d'une réelle cooptation, resserrant ainsi le destinataire du magistère dans l'étau d'une dialectique de maître à disciple plus étroite, plus frontale, *inter nos* ?...

Un tel flottement – là gigantisme, ici réductionnisme – engendre à son tour une hésitation au sujet du public des intellectuels et romanciers contemporains éventuellement visé par l'Avertissement : s'agit-il des rivaux déclarés de Barrès ou des pairs de l'auteur de *L'Ennemi des lois* ? En d'autres termes et en retenant la seconde hypothèse du destinataire caché mais ciblé, l'Avertissement doit-il être perçu comme une adresse complice ou une apostrophe polémique ?

En rendant aléatoire l'attribution référentielle du pronom *nous* à un collectif inclusif ou non, ami ou antinomique, le préfacier opacifie les signes distinctifs de son destinataire et obscurcit son propre positionnement. En outre, il dramatise – mais s'en défend par l'affichage d'un substitut pronominal faussement consensuel – une surenchère d'homme de lettres, que le second volet du paratexte en diptyque révélera, entre Barrès lui-même et un partenaire d'écriture jadis associé, désormais compétiteur.

Comme si les choses n'étaient pas assez confuses et le vis-à-vis du préfacier suffisamment évanescent, deux entités que le substantif « morts » et le pronom « on » actualisent, complètent le tableau (le champ de bataille ?) d'une société interlocutrice du romancier, apparemment homogène et pacifiée puisqu'elle est symboliquement réunie autour du livre, en réalité atomisée et conséquemment bloquée par l'action de forces contraires (actives ou inertes) en tout cas supérieures au commun dénominateur culturel.

3.4 Pour quels destinataires ?

D'un côté, l'ankylose produite par la génération disparue (« Les morts ! Ils nous empoisonnent ! ») et stigmatisée dans un acrimonieux et paradoxal appel aux morts ; de l'autre, un dissensus idéologique faisant écho au débat scolaire du moment, ici aggravé (« les préjugés qu'on impose à nos enfants dans nos écoles *et ailleurs*[264] […] ») par l'incrimination d'une éducation familiale contraignante et conformante .

« On »…« les morts » : deux factions de plus, deux adversaires venus à la rescousse pour une mêlée intestine encore plus confuse ? Deux ennemis (fratricides) campés aux portes ou déjà dans l'enceinte d'un *nous*, cri d'une collectivité assiégée et démembrée (doublement fragilisée à l'intérieur et à l'extérieur), en qui s'exhale la conscience douloureuse d'une appartenance nationale abstraite, de fait et de droit sans doute, mais dépourvue de projet et dépouillée de toute initiative ?

[264] C'est nous qui soulignons.

Le discours qui s'empare de la thématique de la fragmentation sociale et la dénonce comme cause d'incohérence et de désordre, ne cesse en fait de fixer un point d'ancrage au romancier, d'autant plus ferme et salvateur que la société pour qui il dit écrire est réputée instable et malade… Il y a là une stratégie magistrale habile, en vertu de laquelle le romancier-pédagogue explique la pertinence de son livre par l'état social, et la hauteur de ses intentions par le malheur avilisant de ses contemporains. Par l'exaspération de malaises sociaux déclarés ou latents, le propos préfaciel dérive en discours didactique. Il sert de scène (ou de tribune) à l'expression publique d'un langage triplement littéraire, magistral et arbitral, réunissant symboliquement un Auteur, un Maître et un Juge.

L'interpellation de l'*élève* est intrinsèque à tout engagement de parole de dessein ou d'apparence didactique. Ce type de déclaration, orienté pour la gouverne d'un destinataire affecté au rôle de bénéficiaire, inclut de façon pragmatique et stratégique la dénomination de ce dernier dont il fait *la ligne de mire* d'un langage qui légitime une relation magistrale asymétrique et verticale, par les signes et les signaux rhétoriques d'un lien d'autorité, conclu entre un donateur (le maître) et un donataire (le disciple). En recourant aux *nous* et autres interpellatifs identificateurs du public à former, le préfacier se conforme donc, pour moitié, à l'usage qui fait de l'Avant-texte une interlocution de mentor à pupille articulée comme un dialogue et une leçon. Le procédé magistral qui s'annexe un destinataire choisi, « calibré » et clair, échoue partiellement donc. Mais cette faille, volontaire, donne justement voie pour un questionnement critique sur le protocole pédagogique que le romancier tout à la fois assume et discrédite.

On a vu ainsi que l'emploi du *nous* occasionne trois types de remise en cause : le positionnement identitaire du disciple placé sous la dépendance oblique d'une focale à géométrie variable ; le problème (laissé en suspens) de l'inclusion ou non du préfacier dans la sphère de ses lecteurs ; la construction d'un monde à éduquer, revu à travers le filtre d'antagonismes et d'alliances où des rivaux se heurtent et des pairs se reconnaissent, selon une logique de confrontation et de fédération dont les enjeux (nationaux ? privés ?) demeurent, à dessein, imprécisés.

Cela étant posé, de qui le préfacier-pédagogue sera-t-il l'éducateur ?

De la société tout entière ? Panel excessivement large et sociologiquement invalide, puisque le niveau d'instruction des années 1890 ne permet évidemment pas

encore d'étendre à tous la réception d'une œuvre romanesque, exigeante et difficile comme celle de Barrès.

Des gens cultivés qui *lisent* des fictions *pour avoir des idées*, amateurs de romans à thèse ou désireux de quitter des basses eaux de la décadence, en quête d'un maître à penser nouveau Caron qui saura les mener sur les terres fermes d'une pensée aux principes et propositions retrouvés, et féconde en initiatives ? Oui : Maurice Barrès écrivait pour une élite… Mais laquelle ?

Des « enfants de France », écoliers enrégimentés dans un système récent (donc enclin au prosélytisme) d'une instruction obligatoire et généralisée qui, par péché positiviste, fait son idole de l'intelligence spéculative[265], ou bien progéniture sacrifiée à l'emprise rétrograde des familles en connivence avec l'institution (envahissante et corruptrice) de l'école ? Projection lointaine (donc en trompe-l'œil) d'un romancier-pédagogue qui, jetant son dévolu sur une phalange lectrice juvénile, s'essaie par la radicalisation du discours à étendre plus loin une aura de maître au-delà de la légitimité déjà acquise et reconnue au titre de *principi juventitus*.

De l'aréopage barrésien lecteurs du *Culte du moi* ou de la prose pamphlétaire ? Sans doute, et l'on a pu faire correspondre l'apostrophe du *nous* au discours pseudo-social d'un *ralliement générationnel* de sympathisants. Le préfacier semble épouser les revendications d'un âge (classe ou catégorie) trop longtemps maintenu dans la soumission mais « à fort potentiel » (comme on l'exprimerait aujourd'hui), placé sous un joug toujours plus intolérable, tenu à écart mais assoiffé d'action, génération mineures qui pourtant n'attend que l'occasion de faire ses preuves, hostile au prêt-à-porter idéologique qu'elle déclare inadmissible, au contraire partie prenante d'un rêve de libération d'abord éthique ensuite publique (individuel puis collectif) thématisé sur fond

[265] Barrès s'est longuement préoccupé – après l'avoir subi enfant au collège de la Malgrange – de l'institution scolaire, et notamment du régime de l'internat dont il a dénoncé les insuffisances et les absurdités. Dans un article de jeunesse « Sur l'éducation nationale » paru le 31 décembre 1889 dans *La Presse*, il déclare par exemple : « le lycée où l'enfant vit, isolé de tous, parmi des camarades de même condition, sous des maîtres qu'il ignore d'ailleurs, crée une caste. Il n'y a pas là cette initiation à la vie nationale, cette communion française que voudraient voir ceux qui ont le sens de la vie moderne et l'amour de la démocratie, source féconde de toute haute culture. Qu'est-ce que l'ouvrier, le travailleur en blouse, pour le petit lycéen ? Il les ignore, les dédaigne peut-être. Etudiant, il gardera le même esprit ; pour n'avoir pas, petit garçon, adolescent, joué avec l'enfant de l'ouvrier, vu l'ouvrier dans la maison paternelle, grandi dans une vie vraie, mêlée de pauvres et de riches, il ignorera le grand peuple d'en bas, celui qui ne va pas au lycée. Et voilà la France indéfiniment coupée en deux. Si vous voulez finir ce schisme désolant des classes, créer une âme identique dans la Patrie, il ne faut pas parquer une partie de la jeunesse. Laissez-la au milieu de la vie, ne mettez pas entre elle et le peuple les hautes murailles de nos lycées. Et parce que vous lui permettez seulement chaque quinze jours, un dimanche, d'aller dans les rues, dans sa famille, chez les siens qui sont peut-être des simples, des artisans, et que bientôt il ne pourra plus comprendre, croyez-vous qu'il vive plus près du cœur des Grecs et des Romains ? », Maurice BARRES, *Journal de ma vie extérieure*, op. cit., p. 404.

d'insatisfaction et d'émancipation qui, très habilement, mêle des aspirations auctoriales personnelles dans les interstices d'une déclaration publique et publiée.[266] Barrès serait-il donc le porte-drapeau ─ voix collective *et* voix magistrale ─ d'une jeunesse (de trentenaires, cette fois…) réfractaire au passé et pressée de jeter sa gourme ? Le positionnement magistral est une posture aux effets multipliés et convergents : s'il exprime les termes d'un programme d'éducation et de refondation nationales, il continue de même une œuvre personnelle commencée et prolonge la philosophie de l'égotisme. En plantant opportunément un discours mobilisateur au confluent d'une sensibilité générationnelle et d'un parcours individuel, le romancier-pédagogue installe son magistère au mitan d'un cheminement personnel et d'une prise de parole publique. Il n'y a donc plus de clivage entre les postures du romancier, du journaliste et du philosophe. La magistralité subsume le différentiel des écritures et elle assimile les diverses identités de l'homme de lettres. Par elle, l'imaginaire et l'engagement peuvent enfin marcher de front.

L'ambivalence du *nous* provient de sa capacité à désigner ensemble le locuteur *et* l'interlocuteur d'une énonciation homogénéisée en un tout hermétiquement clos, par la magie d'un pronom aux pouvoirs non seulement substitutifs mais fédérateurs. On a dit l'effet d'*amalgame* et d'*équivocité* qui dénonce le cloisonnage d'une société compartimentée, disjointe du fait des aspirations déclarées légitimes et des contraintes qui pèsent sur ses membres, rangés en catégories isolées et sourdement conflictuelles.

Le propos préfaciel ajoute à cette ambiguïté une signification particulière : l'indice très parlant d'une jeunesse dont les contemporains ne savent plus au juste si elle se reconnaît *encore* dans les derniers-nés de la collectivité nationale (ces *enfants* dont l'auteur semble partager l'état et le sort), ou si elle s'identifie *déjà* à ses adultes bientôt responsables, dont la maturité prête d'éclore suppose la volonté de penser et le pouvoir d'agir par une parole et une action publiques, expresses et pressées.

La génération au nom de laquelle parle Maurice Barrès reçoit de ce fait un traitement ambigu, à mi-chemin du discours d'*appartenance* (produit de l'intérieur par un coréligionnaire immergé) et du discours d'*indépendance* (émanant d'un extérieur symboliquement imputable à la position excentrée du mentor).

Cette source énonciatrice, instable, conjugue deux autorités : l'une peut se prévaloir d'une connaissance immédiate et factuelle du milieu qu'elle décrit ; l'autre,

[266] En opposition avec le discours gidien dont la poétique intimiste et confidentielle semble refuser toute traduction « idéologique » à des propositions magistrales strictement personnelles, et qui « limite » à dessein une conception de l'existence et le magistère à la sphère privée d'un tête-à-tête entre maître et disciple (*vide infra*).

arguer d'un recul critique et d'une approche surplombante par lesquels elle mène une analyse moins pragmatique mais plus objective, moins intuitive mais plus savante, etc. L'essentiel est de comprendre que le carrefour sur lequel campe le propos préfaciel est d'abord une stratégie : deux pertinences discursives à égalité s'y conjuguent et se renforcent.

L'Avertissement s'emploie ainsi à *enseigner* les ruses d'une rhétorique qui s'impose et se dévoile au lecteur dans l'entre-deux d'une mise en formule et d'une remise en cause. La parodie s'attarde ainsi dans les méandres fuyants et captieux d'une interlocution magistrale délibérément brouillonne (et ludique…) qui rend problématiques (sujets à énigme…) une localisation magistrale (*d'où* le romancier parle-t-il ?) et une destination discipulaire (*à qui* s'adresse-t-il ?)

Placé au cœur d'une jeunesse essentiellement informe (on ne la définit finalement que comme une somme d'aspirations communes, donc moins comme corps que comme âme), le romancier regarde un pays démembré, en proie à l'agitation d'une fracture sociale et à la torpeur d'une paralysie spirituelle, dont la préface exprime le malaise et le scandale.

Mais, est-ce là l'affaire personnelle d'un maître isolé, ou le fait collectif d'une génération rassemblée ? L'Avertissement est-il l'indice d'un élan individuel, ou le signal d'une mobilisation générale ? La dimension polysémique de l'Avant-texte interdit de trancher ces questions. L'amplitude du magistère et l'identité de son bénéficiaire restent donc en suspens, en attente.

Sur le seuil du roman, le lecteur piétine. La préface l'apostrophe et l'élit dans une invite personnelle que vient obscurcir une appellation générique problématique. De cette convocation du lecteur qui le tient à distance *et* l'incorpore, quel est le dernier mot ?

Les atermoiements du préfacier le font déjà *disciple*. Puisqu'il lit, le voici devenu partenaire d'une écriture dilatoire du jeu et de la circonvolution, du double langage…et du patient décryptage !

Du reste, le *nous* rassembleur (dénominateur commun du maître et du disciple) n'est peut-être qu'un *simulacre*, un écran de fumée qui oblitérerait les véritables enjeux d'une *conscription fictive*… Le romancier, on l'a dit, en est et n'en est pas, simultanément. Quant au lecteur quelle place occupe-t-il ? Quel intérêt a-t-il à partager le sort d'hypothétiques semblables ? Son appartenance (conjecturale) à ce collectif (fantomatique) serait-elle la condition de son discipulat ? Qui donc est ce lecteur, lointain

et proche, si litigieux et si familier au point que Barrès l'évoque et le masque, l'appelle et le cache ?

L'identification du lectorat de *L'Ennemi des lois* rendue confuse et le portrait ombré d'un romancier en porte-à-faux sont les indices d'un détournement d'écriture dont le cryptage résulte d'un code subverti (utilisé mais dévoyé, repris et trahi) dans le plus pur esprit de la *mimesis parodique*, celle du leurre… et de la clef.

L'irrésolution d'abord produite est d'autant plus insolite qu'elle contraste avec une surface tonale péremptoire, prodigue en lyrisme optatif (« que nous pouvons-nous ») comme en assertion interjective (« Les mots ! Ils nous empoisonnent »). L'équivocité consiste donc à entrelacer les signes extérieurs d'un propos autoritaire aux contre-signes assomptifs d'une interlocution mal définie. Cette *distorsion* alimente alors comme à plaisir une contradiction entre les signaux à détermination forte (volontariste et tranchée) et faible (aléatoire et indéfinie).

C'est, croyons-nous, d'une manière très concertée que l'Avertissement use ainsi, à des fins critiques, d'une rhétorique qui marchande d'autant moins les marques attendues du langage convictionnel qu'il cherche ici à en infléchir l'enjeu habituel. L'usage précisément biaisé du *nous* (au contenu référentiel si fuyant) relève de la tactique d'un texte falsifié, dont les objectifs – imiter, dévaluer, recycler – supposent exposition, destitution et invention d'un modèle paratextuel dont Barrès *mime* les apparences, *mine* les fondements et *réforme* la destination.

Placé au point initial d'une ouverture romanesque parodique, le lecteur de l'Avertissement vit un moment de lecture très spécial… et très formateur. Il ne peut savoir si le *nous* par lequel on s'adresse à lui le *défie* ou l'*affilie*… et pas davantage s'il *agrège* ou *bannit* celui qui lui parle ! Ce parasitage extrême remet en question les trois polarités de la dialectique de maîtrise que sont le statut d'éduqué du lecteur, la qualité de pédagogue du préfacier, et l'essence didactique de l'introduction au roman.

Faute de désigner nommément son public et lui-même, l'écrivain ne risque t-il pas d'entamer son crédit de pédagogue ? L'indétermination des identités et l'indécision du statut magistral faillissent aux principes d'un lien (théoriquement) reconnaissable à l'*allotropie* qui garantit la dissimilitude appliquée aux deux partenaires et la distance intercalaire symbolique opérée par un magistère vecteur de passation et instrument de différenciation. Ce manque de clarté constitue un cas d'espèce qui entre en tension avec un étalon relationnel. Pourtant, la discordance peut s'entendre comme une exemplarité, et

l'anomalie primitivement constatée se muer en une variante intéressante de la relation magistrale extradiégétique. La non-conformité de la proposition barrésienne témoigne en effet de son engagement dans une démarche didactique originale : elle use de l'Avertissement conventionnel comme d'un objet inédit, et saisit le lecteur d'un enseignement pratique mené sur la base d'une expérimentation qu'un écrivain-maître conditionne, et qu'un disciple-lecteur doit réaliser…

Le flottement des positions et la fluidité des identités ne signalent pas une impasse : ils définissent une *école*. En la matière, il n'est pas contradiction, mais paradoxe qui oblige le lecteur à s'approprier le texte de l'Avertissement (et toute la fiction romanesque qui le suit) dans une attitude bien comprise d'*herméneute* et de *critique*.

Le pédagogue ainsi construit une maîtrise décalée et il spécule sur les aptitudes du lecteur à entrer dans son propre jeu : en cela même, que fait-il d'autre, sinon « enseigner » ? L'ambivalence qui dissimule le lecteur et disciple ne déclare pas son inexistence, ni n'implique d'ailleurs aucune espèce d'inconsistance absolue. Le destinataire pressenti n'est pas évanescent : il est virtuel. L'indécision qui l'entoure est purement formelle : elle s'inscrit, simplement, dans une poétique du non-dit et du *retard*.

Le *nous* trompeur de l'Avant-texte réunit en définitive deux personnalités (deux, pas plus…) mais prodigieusement individualisées : deux romanciers placés dans un tête-à-tête mi-figue mi-raisin par roman interposé, entre lesquels en cet automne 1892, une dialectique de maître à disciple déjà ancienne a besoin d'évoluer…

Faire lanterner n'est pas la moindre malice d'une écriture du jeu et du détour qui aime subtiliser et temporiser. Parions donc que le *nous* ennuagé d'une apostrophe à personne ne soit analysable comme un signal clair, entendu d'un seul destinataire, visé mais différé, nommé *in extremis* dans le second volet du paratexte (il s'agit de Paul Bourget) qui, s'il termine effectivement le roman, ajoute surtout à son Avertissement, auquel il « répond », et qu'il achève parfaitement.

Le parti-pris didactique qui inspire l'Avertissement de *L'Ennemi des lois* entend manifester à l'oreille du lecteur l'existence d'un romancier détenteur d'atouts intellectuels qui outrepassent les talents du conteur : l'aptitude à la parole critique et la capacité d'articuler un magistère. Ces deux prérogatives sont présentées comme deux annexions symboliques qui grandissent l'image du romancier et justifient une prise de

position extralittéraire, hégémonique et autoritaire. Ces compétences étendues fonctionnent comme des préséances autoattribuées par lesquelles le romancier colonise les territoires du maître à penser. La corrélation de ces précellences consacre une égale légitimité dans des domaines *a priori* aussi éloignés que la création romanesque, la réflexion idéologique et l'action pédagogique, et elle constitue une prise de pouvoir intellectuel qui justifie des « droits d'auteur » qui s'exercent simultanément sur l'œuvre (le roman, paratexte compris) aussi bien que sur le lecteur (partenaire d'une proposition de lecture).

Le romancier posté au seuil de *L'Ennemi des lois* parle en *créateur* et en *pédagogue*, et ces postures liminaires servent de matrice deux attitudes subséquentes : celle du *critique* qui double et prolonge celle du créateur ; celle de l'*idéologue* qui sans cesse interfère avec celle du professeur.

Qu'ont en commun ces quatre images, réflétantes et réfléchies ?

Au fil de l'Avertissement, un portrait en pied de romancier s'élabore sur la trame croisée de prétentions et de représentations mentales, dont la porosité symbolique relève très précisément de l'ambition magistrale… toujours hyperbolique, toujours illusionniste. Ici, l'organisation du tableau vise aux mêmes effets de mirage et d'omnipotence, mais les moyens retenus sont originaux. L'image en construction du romancier repose sur l'extrapolation (imaginaire et dynamique) de propriétés premières, susceptibles de rayonner et d'inférer des attributs seconds, et de nature à métamorphoser un banal conteur de roman en insigne maître à penser. C'est ainsi que l'assimilation présentée comme une évidence entre le métier d'écrivain et la fonction de critique opère une équivalence (bien sûr fort discutable) entre la paternité d'une œuvre et le cadenassage de son interprétation ; de même que l'éducateur, toujours bénéficiaire d'une espèce d'aura d'impartialité, sert en définitive de couverture à une expertise de la jeunesse menée à des fins nettement intéressées et orientées.

Aussi, chaque appropriation, chaque captation symbolique se traduit-elle par un détournement et un remaniement de l'image magistrale. Un tel mode d'engendrement, de transformation – et aussi de déguisement – habille et habilite le préfacier- signataire d'un costume de pédagogue à la texture complexe et aux contours évanescents ajustés à la silhouette barrésienne.

Dès lors, et parce qu'il est le meneur de jeu d'un Avant-texte dont il proclame la destitution traditionnelle et programme la destination nouvelle, le portrait du maître à penser ordinaire s'en trouve lui aussi revisité. Barrès lui imprime non moins qu'une

transfiguration : du sérieux au ludique, et de l'attente à l'inédit, il fait d'une effigie magistrale une estampe parodique.

LE DISCIPLE

Si je vous comprends bien, en matière de pédagogie ou de « didactique barrésienne « comme vous le dites, tout est faux, simulacre et compagnie !

LE MAÎTRE

Pourquoi vouloir à tout prix moraliser la parodie et interpréter cette manipulation d'écriture métatextuelle et pragmatique comme si elle n'était que méchante ruse et machination machiavélique ?

LE DISCIPLE

Et ladite formation de la jeunesse alors ? L'éthique du magistère, l'intégrité du maître (sans parler dû au respect du disciple), qu'en faîtes-vous ?

LE MAÎTRE

Nous venons d'analyser un « avertissement » et y avons mesuré un écart normatif (repéré par rapport à un discours préfaciel-type) révélateur d'un implicite dialogisme entre écrivains, à consonance ironique et didactique. Voilà toute notre besogne.

LE DISCIPLE

Je sais cela… mais tout de même : une « posture » est une hypocrisie qui se déclare ou tout au moins une attitude, un artifice…

LE MAÎTRE

…un modèle de conversation, un mode d'échange entre romanciers à la fois pairs et rivaux - comme il en est tant ! - et qui, par goût de l'exercice littéraire (souvenez-vous de l'expression par laquelle Tinan termine sa préface) et pour la beauté du geste, « affecte » une pose qu'une écriture du détournement réalise en effet ! Barrès en idéologue et en styliste pouvait-il faire autrement qu'enfanter un magistère équivoquément situé dans la passation d'un objet extérieur à lui, aussi bien qu'intimement lié à la texture même de sa propre écriture ?

LE DISCIPLE

Qu'est-ce que cette posture enseigne donc ?

LE MAÎTRE

L'autorité toute relative du romancier à thèse quand ce dernier se mêle de catéchiser son lecteur ; l'attitude ultra-conventionnelle du préfacier lorsque celui-ci parle de sa propre prose en créateur et critique ; en prime le discernement du lecteur confronté à l'équivocité d'un pseudo-avertissement pour tous et qui est d'abord une adresse précise et polémique envers quelqu'un.

LE DISCIPLE

Un entretien crypté…

LE MAÎTRE (*interrompant*)

Si vous aimez les mots du mystère…

LE DISCIPLE (*poursuivant*)

…entre deux romanciers qui joueraient la partie « du Maître et du Disciple », à l'instar de ces jeux de rôles où les coéquipiers avancent masqués, en attitudes et paroles d'emprunt et pour un contact purement ludique.

LE MAÎTRE

Ludique certainement, mais non pas gratuit : le truquage dont vous parlez euphémise une compétition bien réelle entre deux écrivains, rivalité dont les règles ordinaires s'enrichissant des licences de la parodie, font de ce partenariat de maîtrise extradiégétique un cas d'espèce intéressant pour qui s'est entiché d'étudier les figurations du disciple et du maître dans trois romans en étroite correspondance…

LE DISCIPLE

Et la problématique du livre dans tout cela ?

LE MAÎTRE

Barrès et Bourget (ainsi que Gide comme nous le verrons sous peu) ont écrit chacun un livre sur la lecture (ses pratiques, ses alibis, ses excès et ses dangers) et Gide est le seul des trois à avoir osé en programmer paradoxalement la disparition. Si l'on s'en tient au Disciple et à L'Ennemi des Lois, on remarque que chacun met en abyme le récit d'une lecture - appelons-la lecture diégétique - en étroite correspondance avec la lecture effectuée - extradiégétique - à laquelle par exemple nous nous sommes vous et moi longuement attachés.

LE DISCIPLE

En effet…

LE MAÎTRE

Or, le rapport entre lecture fictive et lecture effective varie du tout au tout lorsque l'on passe du Disciple à L'Ennemi des Lois ! Tandis que le premier roman attend du jeune homme une lecture respectueuse, confiante et naïve, modulée sur la pratique et l'esprit de Greslou lisant Sixte, le second invite le lecteur barrésien à une approche distanciée et hyperconsciente du texte romanesque. La lecture incluse dans la fiction du Disciple modélise donc sa lecture effective dans une logique de répétition et de reproduction ; à l'inverse, le récit de lecture enchâssé par L'Ennemi des Lois constitue un contre-exemple dont le lecteur réel doit se déprendre. Dans le premier cas, le lecteur imite la lecture du personnage selon un mécanisme mimétique;

dans le second, il en prend l'exact contrepied, épousant une réaction de défense instituée par le recul parodique… Claire, André et Robert sont, vous le savez bien, de mauvais lecteurs, plus exactement des lecteurs abusés et éblouis, qu'une démesure intellectualiste (André et Robert) ou une hypertrophie de sensibilité (Claire et André) pervertit définitivement ou détourne provisoirement de la « vérité » postulée par chacun de leurs créateurs. Ces protagonistes sont donc les otages du livre et les cobayes d'une expérimentation de lecture. Le romancier-pédagogue, dont l'objectif est de dramatiser un rapport au livre pour en dénoncer les leurres et les méfaits, recourt à la fiction aménagée en récit exemplaire d'une caricature. Mais là où Bourget déplore une emprise livresque sans songer qu'il impose à son propre lecteur le même type de lecture justement stigmatisé en diégèse, Barrès installe par connivence parodique un hiatus insurmontable entre une lecture décrite pour être destituée et une lecture exposée pour être adoptée… Bourget renseigne sur une aliénation ; Barrès enseigne le moyen de lui échapper…

LE DISCIPLE

En cela, le magistère de L'Ennemi des lois me semble plus « responsable » que celui du Disciple : il postule l'indépendance du lecteur (et non plus son assentiment ou sa déférence) ; il parie en outre sur les ressources ludiques et les vertus libératoires de l'ironie et de la parodie (au lieu de tout miser sur le discours univoque d'une autorité auctoriale fictive).

LE MAÎTRE

Effectivement, et c'est ce qui distingue le mauvais roman de socialisation du bon roman-magistère… Songez aussi comment la problématique du livre et de la lecture articulée sur les deux plans du récit et du discours interfère également avec le paradigme du maître et du disciple, et comment tous deux consonnent par superposition ou démarquage, calque ou décalage : Bourget traitant de l'emprise livresque reproduit une maîtrise extradiégétique verticale, redondante et de chaperonnage discipulaire, conséquence d'une option de surimpression ; abordant le même sujet, Barrès s'invite au contraire auprès de son lecteur pour une relation de maîtrise

horizontale, alternative et de compagnonnage discipulaire, qui résulte du choix d'une opposition. Aussi, la question du livre est-elle ce par quoi une magistralité se configure, et le débat autour de la jeunesse lisante dessine les silhouettes du maître et du disciple et délimite le périmètre de la maîtrise.

LE DISCIPLE

Oui, mais qu'advient-il quand l'instance magistrale – je pense à l'inoubliable envoi des Nourritures– déclare le livre caduc ?

LE MAÎTRE

L'émancipation à l'égard du livre ne signifie pas l'abrogation de toute culture livresque. Gide, comme nous le montrerons, était un libérateur, pas un iconoclaste…

LE DISCIPLE

Et moi qui ne lisais presque jamais les préfaces !…

LE MAÎTRE

Vous voilà désormais « magistralement » averti.

LE DISCIPLE

Non seulement averti (rendu plus vigilant) mais aussi, je crois, déniaisé (rendu moins mauvais lecteur).

LE MAÎTRE

En un mot donc, authentiquement enseigné.

QUATRIÈME SECTION

LA DIALECTIQUE DE MAITRISE DANS *LES NOURRITURES TERRESTRES*

DE L'EXPERIENCE A L'EXHORTATION

NOURRITURE : Ce qui cause l'accroissement d'un corps organisé. Ce qui produit un développement quelconque ou sert à un entretien : *une lampe qui s'éteint faute de nourriture.* Par ext. Education : « un jeune candidat ! Un nourrisson des Muses ! Que dis-tu à cela, marquis ? Les Muses n'ont-elles pas fait une belle nourriture ? » (Regnard) *Grand Dictionnaire Universel du XIXe* Paris, Larousse, 1874, tome XI, p. 1126.

[...] J'ai voulu indiquer [dans la *Tentative Amoureuse*] l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même. Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie ; comme l'on voit en physique ces vases mobiles suspendus, pleins de liquide, recevoir une impulsion, lorsqu'ils se vident, dans le sens opposé à celui de l'écoulement du liquide qu'ils contiennent. (André Gide, *Journal*, La Roque, août 1893)

La dialectique de maîtrise telle qu'elle s'inscrit et se déploie au long des *Nourritures terrestres* sera analysée dans la perspective qui s'efforce de dessiner le mouvement d'ensemble d'un magistère tendu entre l'expérience vécue par un maître et l'exhortation que ce dernier profère à l'attention d'un disciple encore inexpérimenté. Elle s'attache ainsi à dévider le fil d'un projet magistral dont la direction générale passe par une *écriture mixte*, centrée sur le *je* du maître et néanmoins tournée vers un *tu* du disciple, selon une coloration autobiographique et didactique, intimiste et altruiste, de l'ambiguïté de laquelle on dira les enjeux.

Nous voudrions montrer en quoi les *Nourritures terrestres* offrent, par leur originalité, un exemple singulier de relation de maîtrise, lorsque celle-ci se noue, hors diégèse, entre le narrateur et son lecteur.

L'objectif général de ce travail sera atteint si nous parvenons à établir comment un tel dispositif textuel relève, légitimement et pleinement, d'un dialectique réunissant maître et disciple. Il nous faudra d'abord montrer que l'ensemble du livre se confond avec une parole narratrice qui est aussi un appel au disciple ; ensuite que l'auteur et le lecteur ainsi engagés dans un pacte d'écriture-lecture, sont, séparément ou conjointement, à titre individuel ou en tant que partenaires, assimilables aux acteurs d'une configuration de type maître-disciple.

Nous mettrons en évidence ce par quoi les deux acteurs de cette relation coexistent, se côtoient et communiquent, définissant ainsi dans l'écriture du livre ce qui se rapporte à l'expression d'un magistère et, symétriquement, ce qui a trait à l'invention du disciple. Car telle semble être la fonction de la maîtrise conçue par Gide : d'une part, être au principe des *Nourritures*, en constituer le moteur de l'écriture, la genèse ; d'autre part, y délimiter les territoires du maître et du disciple, par définition distincts mais en étroite correspondance. C'est ainsi qu'un double mouvement, alternatif, embrassant tour à tour ce qui relève du maître et ce qui relève du disciple, parcourt et structure l'ensemble du livre. À flux continu, mais empruntant la diversité des tournures et des détours stylistiques, cet équilibre fonde les assises d'une dialectique conçue comme face à face et contiguïté, caractéristiques de la bipolarité et de la bivalence de l'écriture magistrale gidienne.

On examinera aussi au fil d'un texte riche et divers, en des pages de factures et de tonalités très hétérogènes, les procédures par lesquelles la relation, pour polymorphe qu'elle soit, se ramène finalement toujours à une logique de binarité et de spécularité magistrales. L'étude privilégiera donc les moments-clefs où s'établissent les contacts et se répartissent les rôles entre l'un et l'autre partenaire de l'interaction.

D'ores et déjà, comment mieux approcher la relation qui unit les deux acteurs en présence ? Comment affiner le régime de communication qui s'établit, de chaque côté du livre, entre une instance créatrice qui se prolonge textuellement dans le narrateur, et une instance extérieure qui s'incarne dans le lecteur ? Il semble utile de revenir un instant à l'affirmation énoncée plus haut : une relation de maîtrise constitue la matrice des *Nourritures terrestres,* disions-nous. Une telle assertion équivaut à formuler deux postulations. La première concerne l'intention de l'auteur préexistante au texte ; la seconde est relative à l'expression même qu'il a choisie de donner à son livre. Les deux éléments, conjoints, confèrent aux *Nourritures terrestres* une direction et un caractère particuliers que l'on définira provisoirement ici comme *didactiques*. Pour quelles conséquences ?

Le disciple absent[267] *: une identité discipulaire à saisir*

Si une relation de maîtrise sous-tend en effet l'écriture des *Nourritures terrestres,* elle ne peut qu'imprimer au livre de Gide une allure générale, caractéristique d'une certaine expressivité. Elle suggère en outre un pacte de lecture qui définit l'écrivain et le lecteur (le maître et le disciple) en des rôles et des statuts précis relevant du régime magistral. Les pages qui suivent ont pour tâche d'en élucider les signes et les indices comme autant d'empreintes inscrites dans l'écriture gidienne.

Le livre d'André Gide est le produit et l'expression, la résultante et la manifestation d'une relation au lecteur assimilable à celle qui prétend toucher un disciple imaginaire. Sans sa dynamique maître-disciple, les *Nourritures terrestres* n'existerait pas. C'est ce fil conducteur qui en fournit le prétexte et en constitue la matière : le point de départ et la substance. Ainsi l'interlocution à deux et l'ensemble des *Nourritures* ne font qu'un. Le texte « où il n'y avait personne » et où l'auteur est partout ne dit pas autre chose que ce que dit la voix d'un *je* tournée vers l'oreille et l'entendement d'un destinataire-auditeur aux identités multiples (assez confusément définies d'ailleurs et pour cela problématiques), cependant fixé dans la figure du disciple.

[267] … ou le disciple *à la face cachée*, si l'on en croit le *Journal* qui, à plusieurs reprises, évoque la difficulté de Gide à identifier les physionomies ; à ce propos, un passage de la correspondance avec Maurice Denis, dédicataire des *Nourritures*, eSt éclairant : « Cher ami, je suis très heureux de vous avoir rencontré avant-hier soir – mais j'aurais voulu pouvoir vous parler plus et mieux. Je voudrais être sûr de ne pas vous avoir peiné en ne vous reconnaissant pas aussitôt ; c'est une véritable maladie intellectuelle que j'ai, qui fait que je reconnais tout plus facilement qu'un visage – fût-il un visage d'ami comme le vôtre ; il m'est arrivé pour cela, parfois, les plus sottes aventures ». *André Gide/Maurice Denis. Correspondance 1892-1945*, Pierre MASSON, Carina SCHÄFER, Claire DENIS (éd.), Paris, Gallimard, « Les cahiers de la NRF », 2005, Lettre du 14 novembre [1896], p. 116.

Ainsi, nous montrerons que rien d'autre n'existe, *in libro*, sinon l'interaction entre une voix initiatrice et rectrice du discours, que nous appelons pour ces raisons, voix magistrale – elle-même redoublée et diffractée en plusieurs sources émettrices – et un halo de protagonistes-disciples destinataires, voués à l'écoute et au silence. L'indéfinition et le nombre improbable de ces personnages, choisis pour recueillir une parole magistrale multiple constitue ces derniers en modèles proposés au lecteur, identifications possibles par lesquelles celui-ci acquiert bel et bien une forme d'existence textuelle. C'est pourquoi, nous sommes enclin à penser que les *Nourritures terrestres* construisent une interlocution qui engage le narrateur et le lecteur. Dialogue en apparence monologique certes puisqu'aucune réplique ni réponse explicite du récepteur n'est consignée dans le texte. Cependant, il y a, de manière répétitive et systématique, à toutes les pages du livre, co-présence et correspondance de deux pôles dialogiques. Les occurrences si fréquentes du *je* et du *tu*, l'attestent. C'est cette omniprésence et cette contiguïté de formes variées cependant partout sensibles qui assure la continuité énonciative du livre et le suivi de l'interlocution de maîtrise.

Pour autant, l'on convient sans discussion qu'il est très difficile de lire les *Nourritures terrestres* comme la transposition ou la mise à plat d'un dialogue[268], reconnaissable à l'équilibre, la symétrie et l'échange de prises de paroles distinctes et complémentaires. Comment donc mieux appréhender la bizarrerie de cette étrange conversation de maître à disciple au sein de laquelle coexistent deux extrêmes : une présence qui s'est emparée du langage et en use de façon souveraine et plénière ; une absence, double obligé de l'interlocution et second élément dépossédé de l'usage du verbe et vouée dans le silence à une interminable écoute ?

[268] Du reste, *Les Nourritures terrestres* n'a rien du roman proprement dit et, à l'exception (tardive) des *Faux-Monnayeurs*, Gide a toujours souhaité marquer son éloignement par rapport au genre romanesque. A l'occasion de la publication de son œuvre (« Pléiade », juin 2009), Dominique Fernandez s'exprimait en ces termes : « Gide était-il pour autant romancier ? Aurait-il admiré à ce point Saint-Exupéry ou Simenon, s'il n'avait senti que lui manquait une certaine force vitale, la capacité d'adhérer directement au réel ? Le plus grand styliste, sans doute. Mais peut-on être à la fois grand styliste et grand romancier ? N'y a-t-il pas une sorte d'incompatibilité entre les exigences du style et les besoins de l'action ? Le problème remonte à Flaubert (le seul à ce jour qui ait surmonté l'obstacle) et s'est posé de façon encore plus aiguë aux écrivains de cette fameuse « Nouvelle Revue Française » dont on célèbre le centenaire et qui a eu Gide, précisément, pour fondateur et mentor. Valéry détestait le roman, auquel il ne comprenait rien, Paulhan tenait en suspiçion un genre qu'il estimait inférieur à la poésie, à l'essai, à la note, voire à la notule. Raconter des histoires ? Fi donc ! A la « NRF », cette ambition passait pour vulgaire, indigne du vrai lettré. Hugo ? Maupassant ? Zola ? Frappés du même discrédit qui faisait préférer Debussy à Puccini, Rameau à Bizet. La « tranche de vie », quelle horreur ! Balzac, Dickens, Tolstoï eux-mêmes ? Trop proches de la vie ! Dès ses premiers textes, « le Voyage d'Urien », « la Tentative amoureuse », Gide affirma la suprématie du mot, de la combinaison syntaxique, des tâtonnements de laboratoire sur le réel. Il ne reproduit pas la vie, il se représente cherchant, et échouant, à reproduire la vie, et se félicitant d'y échouer. D'ailleurs, il n'appelle pas « romans » (mais apologues, récits, « soties ») « l'Immoraliste », « la Porte étroite », « les Caves du Vatican ». Son unique roman, selon lui, sera « les Faux-Monnayeurs », œuvre tardive (1925), et bien plutôt quête sur le roman, emboîtage compliqué de personnages, réflexion sur la vanité de l'entreprise romanesque, que miroir promené sur la route, selon la formule de Stendhal, vrai romancier. » *Le Nouvel Observateur*, 4-10 juin 2009, p.104.

On notera que l'interaction nouée entre l'instance parlante et l'instance écoutante rappelle – mais trop bien pour ne pas prendre valeur ironique…– le cliché selon lequel la relation magistro-discipulaire serait canoniquement et naturellement inégalitaire et hiérarchisée sur le plan de l'accès au langage. Dans cette perspective, le maître est d'abord un *maître du mot*, et sa domination s'étend sur son disciple en raison même et à proportion d'une supériorité langagière et discursive. Aussi, ce stéréotype de l'inégalité de parole, d'abord convoqué *ex abrupto* de manière à rendre compte du déséquilibre verbal présent aux *Nourritures terrestres*, peut-il constituer une précieuse entrée à notre sujet. Nous reviendrons ultérieurement sur ce point qui place le logos au centre de la dialectique de maîtrise. Dans cette logique, le verbe, richesse du maître et carence du disciple, n'est-il pas au fondement de la prérogative du premier et de la disqualification du second ?

Si l'absence de réponse d'un Nathanaël[269] décidément muet et même excessivement lointain[270] interdit de penser l'échange entre le narrateur et ce dernier comme un dialogue[271], elle n'induit pas expressément la négation de la dialectique de maître à disciple. Ce serait même d'ailleurs le contraire.

Nathanaël n'est pas cet acteur engagé, à part entière et à part égale, au sein d'un dialogue en bonne et due forme, et face à un interlocuteur donné. Il n'est pas personnage-locuteur inclus dans une diégèse, pas davantage répliquant extradiégétique d'un narrateur. Au reste, nulle part décrit, jamais mis en scène, il n'existe que comme *allocutaire du discours magistral*. Nathanaël est la destination que l'instance narrative semble s'être donné pour adresser son propos quelque part… But et terme du dit magistral, Nathanaël remplit en outre la fonction d'objet incantatoire. Effectivement, il est l'Autre qu'en une prose redondante et litanique, le maître n'a de cesse d'appeler. Un Autre pour le moins ambivalent, proche et lointain, tour à tour gagné à la cause du maître et à jamais perdu dans l'esprit de ce dernier ; un Autre rêvé et fantasmé, auprès de qui un maître discourt, enseigne et exhorte.

---

[269] Nathanaël est la transcription de l'hébreu *Netan'él*, « Dieu a donné ». Le personnage fut l'un des premiers disciples de Jésus, celui dont l'évangéliste rapporte qu'il était appliqué « sous un figuier » (Jn 1,48) à l'étude des Ecritures. Nathanaël est « celui qui lit » et André Gide a élu pour compagnon discipulaire son propre lecteur. La relation de maîtrise extradiégétique (entre l'écrivain et son public) est ainsi, d'emblée, posée. L'allusion biblique confère au magistère des *Nourritures* leur orientation première : former par évocation du monde à la beauté du verbe. O. ODELAIN, R. SEGUINEAU, *Dictionnaire des noms propres de la Bible*, Paris, Cerf et Desclée de Brouwer, 1978, p. 270-271.

[270] Pierre Masson y voit le déguisement d'un interlocuteur imaginaire derrière lequel se profilerait Madeleine. *Les Nourritures terrestres*, *op. cit.*, Notice, p. 1319.

[271] Nous pensons ici au genre littéraire du dialogue, mi-prose, mi-théâtre, qui fit notamment florès au XVIIIème siècle, et dont le contenu et l'esprit étaient explicitement didactiques. La forme était celle d'une mise en scène de deux protagonistes conversant, aux rôles complémentaires et proches de ceux de maître et de disciple.

Nathanaël est le disciple absent. Disciple abstrait à force d'être protéiforme. Et cette non-existence en fait le parangon du disciple virtuel. Figure évanescente mais prégnante (voire obsessionnelle) parce qu'en elle se cristallisent les attentes et les désirs du maître gidien.

Malgré tout, cette inexistence proclamée par le silence du texte n'a pas la force de révoquer en doute ni le projet didactique ni la direction éducative qui sont au fondement des *Nourritures*. Une relation de maîtrise, à première vue cachée pour moitié, s'y exerce cependant. La direction qu'elle emprunte est définie et elle n'est pas sans issue ! Elle va du narrateur, ce *je* investi de la prérogative magistrale, vers quiconque, lecteur, voudra bien le temps d'une lecture – et selon l'expresse invitation de l'avant-texte – prendre la *place libre* et occuper l'*identité vide*[272] de Nathanaël. L'effacement de ce dernier, loin de constituer anomalie ou lacune à première vue fatale à la relation de maîtrise, n'est donc qu'une *invite*, rendue possible par une *vacance*.

Le retrait de Nathanaël est une *place à prendre* et une *chance à saisir*. Il est la réponse à la proposition magistrale inlassablement renouvelée et sans cesse offerte. Quoi de plus réussi, en somme, que cet espace d'interlocution encore vide, pour espérer instaurer l'idéale communauté de deux esprits ?...

Ici, se réaffirme donc la possibilité d'une maîtrise située à la confluence d'une écriture et d'une lecture, à l'intersection d'une proposition et d'une adhésion induite. Si l'on s'en tient à cette perspective, il manque encore un élément essentiel à la configuration suggérée, de nature triple ou ternaire. En effet, qu'est-ce qui occupe le centre de cette relation triangulaire, là où place médiane et fonction médiatrice se superposent et se confondent ? Un *livre* qui dispense le magistère jusqu'à se confondre avec lui, livre à la fois support et matière dans lequel les deux modalités de l'Oral et de l'Écrit semblent fusionner… À cela, deux conséquences : l'écriture de maître et la lecture du disciple deviennent les conditions minimales et préalables à l'existence de la relation de maîtrise ; le

[272] Ce développement s'inspire d'un article de Diane Setterfield (*Le Désir à l'œuvre. André Gide à Cambridge* 1918-1998, Paris, Rodopi, 2000). L'auteur y met en perspective *Paludes*, *Les Cahiers d'André Walter* et *Les Nourritures terrestres* sur le plan de l'écriture et de la lecture d'un *je* qui écrit et d'un *tu* appelé à lire. S'appuyant sur une réflexion de Jean Delay (« Une œuvre comme celle d'André Gide, précisément parce qu'elle n'est faite que des difficultés personnelles de son auteur, réalise une véritable catharsis. Il a obtenu dans et par ses personnages une objectivation de toutes ses tendances, effectué des prises de conscience et des transferts (positifs ou négatifs) sur ses doubles, et finalement réalisé une véritable autoanalyse »), Diane Setterfield voit en Nathanaël le lecteur toujours évanescent, à venir des *Nourritures* et l'inconscient du narrateur : ainsi non par un interlocuteur discipulaire externe, mais bien un soi inconnu, réflexif et opaque à l'instance magistrale elle-même. Cette approche a retenu notre attention dans la mesure où son postulat psychanalytique éclaire la pragmatique du maître et du disciple : Nathanaël ayant lu *Les Nourritures* deviendra *je*, tout comme Ménalque est actuellement *il* pour le narrateur. Dans cette perspective de mutabilité identitaire et d'interchangeabilité magistrale, le *je* n'est plus qu'un moment présent de l'être, toujours entouré des *tu* et des *ils* qui n'existent qu'en tant que virtualités possibles, réversibles et projectives des identités magistro-discipulaires…

livre assure une double fonction. *Objet de médiation* et objet d'enseignement, médiateur et substitut du maître, il est appelé à passer de main en main, de celles du scripteur à celles du lecteur. Et tel est bien le trajet (et le destin) des ouvrages à vocation magistrale : par eux, adviennent, passent et se perpétuent les chances électives grâce auxquelles deux esprits se rencontrent. Lorsque maîtrise rime avec lecture, le livre développe alors des potentialités de focalisation, de concentration et de convergence dont nous étudierons les manifestations dans les *Nourritures*. Il nous semble à propos d'avancer, à ce sujet, un début d'interprétation qui en rende compte et qui l'éclaire sous un jour particulier. Revenons au régime monodique des *Nourritures terrestres*.

Si ce livre de Gide est un monologue, c'est qu'un *je* s'y exprime continûment, de façon plénière et exclusive. La voix du narrateur (qui est parole du maître) occupe tout l'espace textuel et rien n'existe en dehors d'elle. Sa position est de monopole. Dans un tel dispositif, les plans discursifs et textuels se superposent ; la substance du texte et le discours du maître ne font qu'un. La *lettre* des *Nourritures terrestres* est tout entière réductible à un *dit* : nulle instance énonciative étrangère à celle du magistère ne s'y fait entendre.

Le narrateur est *seul* à parler. Pourtant, la parole proférée n'est pas une parole *solitaire*... Le narrateur n'est pas isolé, mais solidaire d'un interlocuteur et, pour cette raison, inclu dans une démarche relationnelle qu'il ne cesse du reste de revendiquer et de nourrir. C'est pourquoi des allusions à Nathanaël, constitutives du monologue du maître, sont si nombreuses. Leur forme est variée. Modalités expressives de l'impératif ou de l'exclamatif, pronom personnel *tu* et autres marqueurs de la deuxième personne du singulier l'attestent ; elles prennent même souvent la forme vocative de l'adresse et de l'apostrophe. C'est dire si cet ensemble d'indices textuels affirme la nécessité d'un vis-à-vis, destinataire et réceptacle du magistère. À travers un tel réseau dont la fonction est exclusivement conative, c'est rien moins que le visage du disciple qui s'ébauche.

Mais comment dès lors comprendre qu'une telle évocation, pourtant insistante et relayée en maints endroits, se limite à suggérer une présence discipulaire *en creux*, comme frappée d'évanescence ou sujette à éclipse ? Comment un tel état de vacuité participe-t-il malgré tout d'une authentique relation de maître à disciple ? Que représente au juste Nathanaël ? Quel type de lecteur (quelle figure de disciple) se dessine à travers lui ?

Communément, on pense qu'un retrait semblable à celui qui caractérise Nathanaël est révélateur de modestie et indice d'humilité. Un tel repli est significatif d'une réceptivité parfaite, de cette attitude de discrétion et de déférence que l'on prête volontiers aux

commençants, apprentis et autres disciples exemplaires, voués à la présence silencieuse et à l'écoute déférente du maître. Être là, se taire et écouter. Nous reviendrons sur cette image d'Epinal du *disciple à disposition*, docile et inconsistant. La radicalité simplificatrice d'une aussi caricaturale représentation ne fait aucun doute, pas moins que sa possible ou partielle réactivation ironique...

Nous montrerons que ce personnage aux contours parfois sinueux n'en constitue pas moins un modèle de disciple, du portrait duquel on s'efforcera de décliner les caractéristiques et les particularités les plus saillantes. Dès lors, Nathanaël existe bien comme second partenaire d'un dialogue fictif. Sa présence est sensible dans tout ce qui appartient à l'énonciation du monologue et qui relève d'une visée conative. Nathanaël est à rechercher aux marges des *Nourritures terrestres*, car c'est aux confins du texte que le narrateur *forge* son interlocuteur, tout autant qu'il *s'adresse* à lui. Aussi, le lecteur désigné destinataire n'est ni anonyme ni lointain, déjà disciple proche et choisi. En ce sens, sa présence n'est que le reflet de son adhésion au maître, et son silence l'indice de son affiliation magistrale. Présence et silence, modalités de l'assiduité, constituent alors Nathanaël en disciple idéal. Les « manques » sont de *fausses* lacunes, et ce sont elles qui au contraire construisent une typologie de disciple... Le narrateur des *Nourritures* monologue à destination de quelqu'un et le maître qui sommeille en lui *invente* son allocutaire. C'est à se demander si la création du disciple, composé, formé et modelé selon les aspirations du maître, ne constitue pas une des prérogatives magistrales d'un mentor démiurge...

En effet, Nathanaël est *moins improbable qu'indéfini.* Cette indéfinition fait précisément de lui un paradigme dont la fonction est d'identification. Comme tout support identificatoire, Nathanaël est un modelé, une forme creuse à remplir, vide mais disponible et disposée à prendre corps. Il est la personnification d'un disciple générique, entité vacante et offerte au lecteur. C'est ce dernier qui, en consentant de bon gré ou par jeu à s'identifier à Nathanaël, devient le double ou le suppléant du disciple textualisé.

Constamment sollicité et interpelé, il faut non seulement imaginer Nathanaël existant, mais situé tout proche du maître. À quelle distance ? Au plus près de la parole magistrale. En un point d'un trajet beaucoup plus court que celui qui d'ordinaire sépare l'écrivain du lecteur, dans un voisinage au contraire immédiat et qui simule la proximité symbolique du maître et du disciple, caractéristique attendue d'une relation de maîtrise vécue comme un face à face. On étudiera comment, en gommant la distance écrivain-lecteur imposée par l'existence du livre, obstacle à l'interaction de maîtrise, *Les Nourritures terrestres* réinstaure la contiguïté nécessaire d'un vis-à-vis maître-disciple

dans l'illusion d'une oralité partagée. Nathanaël existe bien aux marges des *Nourritures*. Le narrateur en a fait non un lecteur banal, mais déjà un disciple élu. Sa présence est le reflet de son application ; son silence est l'indice de son zèle. Le maître, en bon mentor, lui a assigné une place et une fonction : celles du disciple *à côté et écoutant*.

Une telle hypothèse conduit à interroger la singularité du pacte de lecture du magistère gidien. En effet, le jeu qui résulte du contraste entre deux présences (celle qui profère et celle qui reçoit, présences ajustables l'une par l'autre) construit un *appariement* du maître et du disciple qui touche tout autant au fonctionnement du livre qu'à l'organisation de sa lecture. Aussi, la structure des *Nourritures* est-elle un indice de son mode d'appropriation. Si l'on veut bien ne pas perdre de vue la particularité de ce statut double, force est de constater qu'une forme d'hybridation est à l'œuvre dans le livre. Ce double régime invite à lire la prose de Gide selon deux perspectives conjointes qui lui reconnaissent, consubstantiellement, une fonction de lecture et une vocation d'enseignement. Ces deux aspects sont indissociables. En vertu du lien organique qui les soude, il serait fallacieux de vouloir les distinguer en deux entrées séparées. L'approche « interne » par exemple s'intéresserait seule à la régulation des interactions entre maître et disciple. Une approche « externe » étudierait les modalités d'un protocole de lecture passé entre le romancier et son lecteur. Pourtant, inséparables sont ces deux dimensions ; non en fonction d'un choix méthodologique qui nous serait propre, mais en vertu même du texte. En effet, parce qu'il est conçu pour *dire* et *enseigner*, pour être lu et pour être assimilé, l'ouvrage de Gide se formule à la manière d'un *manuel*. Son style emprunte à l'oralité poétisée, forme mimétique d'un colloque de maître à disciple fondé sur la voix et le verbe. Encore faudra-t-il nuancer cela, en considération de l'envoi. Ce dernier exige que le livre une fois lu soit mis au rebus… Ainsi, l'injonction « jette ce livre » assigne aux *Nourritures terrestres* le statut de manuel temporaire, que l'on lit et que l'on quitte, dont le disciple d'abord s'imprègne et dont il doit ensuite se détacher. Un tel rapport au livre, *d'adhésion et de distanciation*, sera étudié de près. Le maître n'y écrit-il pas, dans les marges de son magistère, la nécessaire émancipation qui doit suivre toute initiation ?... En outre, le déplacement de l'origine et de la légitimité d'un savoir magistral, d'abord assimilable à la personne du maître, ensuite enclose dans un objet-livre, n'est pas non plus sans intérêt… Ecouter un vis-à-vis ou entreprendre seul la lecture d'un livre sont en effet deux démarches dissemblables. La dialectique de maîtrise gidienne présente la particularité de les associer jusqu'à les confondre. *Les Nourritures terrestres* s'offre donc comme un livre incomplet, un magistère *inachevé*. En lui se juxtaposent *l'évidence du maître* et l'*éviction du disciple*. Comment dès lors rendre compte d'une quelconque dialectique qui leur soit commune ?

D'abord, on perçoit ce déséquilibre comme une donnée formelle, repérée par sa flagrante et indubitable asymétrie. Qu'est-ce qu'une lecture plus attentive permet en outre d'y déceler ? Une *identification*, implicative et implicite, aux figures du maître et du disciple. En effet, la disproportion textuelle et la distinction des rôles vont de pair. Comment cette identification des statuts que le texte suggère et appelle de ses vœux fonctionne-t-elle ? Comme un *décalque* du binôme narrateur-lecteur. Que le narrateur devienne maître, et le lecteur disciple. Tel est l'horizon que le pacte de lecture se fixe pour objectif. Enfin, l'hybridation constitutive du magistère réalise l'interface entre *le dedans* et *le dehors* du livre. Une telle équation (par laquelle se résoudrait l'habituelle dichotomie du fond et de la forme) ne définit-elle pas justement, le principe du manuel, conçu et réalisé comme un transmetteur du savoir, dont il explicite le sens et dont il facilite l'accès ? Informatif et explicatif à part égale, le manuel matérialise donc une double ambition sur le plan cognitif. Il appartient à la didactique, discipline placée au carrefour d'un savoir et d'un enseignement, à la confluence d'un champ culturel et d'une pragmatique heuristique. Mais il y a plus.

S'il est vrai que tout manuel vise l'intention, à venir et utilitaire, de remplacer son auteur, alors ce type de discours revêt un caractère triple : il est concurremment support de lecture, programme d'enseignement et substitut de son concepteur. À ce titre, il devient lui-même geste didactique ou, si l'on préfère, le *succédané livresque* d'un *magistère non actualisé*… Dès lors, la lecture qui en est faite par le disciple n'est que la participation de ce dernier à une transmission magistrale dont il est le bénéficiaire. Véhicule d'un maître absent et d'un magistère différé, le livre acquiert une sorte d'autonomie à laquelle le disciple, dans la solitude de sa lecture, se trouve confronté…

Nous montrerons que les *Nourritures* se prête à cet esprit de transmission. La maîtrise assigne au livre le rôle d'une suppléance donnée au maître et d'un instrument offert au disciple. On dira la portée et les enjeux de ces deux réalités. Le cas dérivé du disciple autodidacte (pardon pour l'oxymore !) retiendra notamment notre attention. Toute la formation acquise par ce dernier se résume à son interprétation personnelle d'une doctrine magistrale, lointaine et désincarnée[273]. On se demandera si, le cas échéant, une telle aventure ne pourrait s'appliquer aussi au lecteur des *Nourritures terrestres*, dans la mesure où le livre de Gide se termine par le vœu magistral d'un *disciple libéré* de son tuteur et parfaitement émancipé.

En quoi cette pratique de lecture inédite diffère-t-elle de l'usage habituel ? En ceci que la démarche du lecteur est *chemin de conversion*. Ainsi, les différents épisodes

[273] C'était l'un des principaux enjeux du roman de Bourget *Le Disciple*.

marquant les étapes d'une lecture telles que la découverte, l'appropriation et l'adhésion, sont à inscrire dans une autre logique. En relation de maîtrise, la lecture est d'abord un coudoiement, et prioritairement une écoute. Cette dualité prend forme dans le cadre d'un rapport de forces à deux caractéristiques : l'immédiateté de la relation et l'inégalité de la transmission.

On examinera plus au long les suites et les implications de cette hypothèse. Par exemple, il sera intéressant d'étudier les enjeux d'un système d'écriture qui pose une homologie entre relation de maîtrise et relation de lecture. Cette équivalence implique en effet une double négation. D'abord, l'annulation de la distance narrateur-lecteur. En effet, un pacte de lecture qui rimerait avec contrat de maîtrise travaille au rapprochement de deux partenaires solidaires. Il faudra étudier cette forme de familiarité de maître à disciple. Autre négation : celle de la réponse d'un destinataire pourtant omniprésent, sans cesse invité même à partager la ferveur du narrateur. Cette connivence si instamment espérée de la part du maître, de quel type de collaboration relève-t-elle au juste ?

Le dit du maître : monologue ou dialogue ?

Les *Nourritures terrestres* se présente non comme un soliloque (parole solitaire sans destination) mais comme un monologue pris en charge par un narrateur dont la voix emplit et couvre l'intégralité du texte et adressé, nommément et sans solution de continuité, à Nathanaël présent dans l'interlocution comme destinataire d'un dit magistral, mais privé de parole et substitut du lecteur. Le silence de Nathanaël définit un disciple inclus et cette forme d'intégration conditionne l'existence de la maîtrise.

Nathanaël est un destinataire sans voix, mais non sans consistance. Il est le récepteur informel et virtuel du discours magistral sans forme définie mais en puissance, c'est-à-dire momentanément fixé à l'état de possibilité. Ainsi, riche de toutes les *potentialités identificatoires*, il est la forme la plus transparente et la plus ouverte qui soit de la figure du destinataire discipulaire[274].

Postulons que l'absence immédiate et explicite de réponse n'équivaut pas à la privation totale et irréversible d'une parole à jamais confisquée. Plus sûrement, elle

[274] Ce *disciple-protée* semble relever d'une constante dans l'œuvre de Gide. *Les Faux-Monnayeurs* se fait l'écho d'un déploiement identitaire analogue : « Mon cœur ne bat que par sympathie ; je ne vis que par autrui ; par procuration, pourrais-je dire, par épousailles, et je ne me sens jamais vivre plus intensément que quand je m'échappe à moi-même pour devenir n'importe qui ». Cité par Jean DANIEL, *Les Miens*, Paris, Grasset, 2009, p. 39.

suggère une réponse informulée mais *attendue* par le mentor. Nous ne voulons pour preuve de cette énergique, incessante et litanique requête que les nombreux indices dialogiques qui sont autant de sollicitations faites au lecteur d'adhérer au propos, en une commune et lyrique célébration des nourritures terrestres. Ainsi, Nathanaël n'est pas cantonné au silence par l'exclusivité d'une parole magistrale envahissante. Il n'est pas cette quantité négligeable reléguée aux marges du texte. Loin d'être expulsé, il lui est au contraire sans cesse demandé de répondre présent, et il a toute latitude pour le faire.

S'il est incontestable que Nathanaël est l'*ouvrage*, la *créature* de Gide, il n'en est pas moins exact que le silence qu'il a choisi de lui imposer est le signe de la pleine liberté qu'il lui offre…

Gide s'est approprié une parole de maître. Le *je* du narrateur confond l'auteur et ce dernier dans une seule instance. Pour autant, il ne lui annexe aucun discours responsif ni retour d'interlocution émanant du disciple. L'on pourrait en inférer que ce dispositif de paroles, en exhibant l'une et en occultant l'autre, traduit, de la bipolarité organique à toute relation de maîtrise, une forme sans doute bien contrastée mais finalement possible… Le texte des *Nourritures terrestres* serait alors la transposition d'une situation de maîtrise, certes caricaturale, mais après tout plausible : un maître parle et un disciple se tait.

Cependant, efforçons-nous de rendre compte d'un déséquilibre aussi radical qui installe (et légitime) un contraste stupéfiant : d'un côté, l'usage du langage, privilège exclusif dévolu au seul maître ; de l'autre côté, la parole confisquée, comme triste lot du disciple assujetti au silence ! Pour un peu, et l'on serait transporté sous d'autres cieux et en d'autres temps, aux époques de foi et de croyance (de supercherie aussi…) où fleurissaient et prospéraient les oracles ! Que la parole magistrale et la parole oraculaire aient des atomes crochus, le texte de Gide vient opportunément le rappeler. Car, comment le langage des *Nourritures terrestres* se présente-t-il, sinon comme la succession de situations d'énonciation qui transcrivent des paroles, proférées ou entendues le plus souvent en plein air, à l'intention de destinataires amis ou proches, toujours de bonne volonté, toujours parfaitement cois[275] ? De surcroît, ces paroles ne sont-elles pas serties de lyrisme, c'est-à-

[275] Cette mise en scène de la relation magistro-discipulaire prend dans le chapitre IV centré sur Ménalque l'allure d'un apprentissage paradoxal de la *désinstruction*. Les maîtres n'y parlent plus qu'en aphorismes comme jadis ceux de Virgile, et ils réitèrent d'antiques formules de bonheur où le *carpe diem* d'Horace et certaines sentences d'Héraclite se font écho. Ce type de discours, axiomatique, en effet n'appelle aucune interlocution discipulaire, et il asseoit le mentor dans une position de monopole discursif. L'*automatisme* et l'*autonomie* de la parole magistrale y règnent alors en maître. Gide cristallise ainsi, par une intertextualité mimétique et… caricaturale, son refus de la fonction de tutelle qui l'oppose en outre à son propre mentor Barrès : « Les voix tutélaires transforment en province pédagogique le *locus amoenus* de la tradition pastorale et construisent un jardin de Bérénice sans Bérénice, un jardin d'Eden. » (Denis PERNOT, *Le Roman de socialisation*, *op. cit.*, p. 182). Aussi, l'opposition gidienne à la magistralité est-elle le biais par lequel le créateur des *Nourritures* dit vouloir s'affranchir de son propre maître et devancier…

dire portées aux auditoires silencieux par une forme d'éloquence que n'eût pas dédaigné la Pythie ?

En attendant, nous aimerions dire que, moins qu'un contraste absolu dénonçant une dialectique de la hiérarchie, foncièrement inégalitaire et reposant sur une ligne de partage intangible entre maître et disciple, le constat d'un déséquilibre dans l'usage et la maîtrise de la parole, révèle une complémentarité maître-disciple qui est tout sauf une antithèse…

Le silence de Nathanaël est une forme de sa liberté – non le signe de sa disqualification, ni la preuve de son éviction. Une liberté qui consiste en cette faculté d'adhérer ou non à la parole du maître.

La liberté du destinataire, c'est l'exercice de son esprit critique et sa capacité à décider d'une distance entre lui et le narrateur. Elle réside dans l'informulé même de sa réponse. Ce silence de l'écoutant, matérialisé par le blanc du texte, est le moment et l'espace où la libre conscience du lecteur et disciple se manifeste. Car quoi de plus informulable en effet pour l'auteur que la pensée présumée de son lecteur ? Et quoi de plus inqualifiable que la prétention du maître à exprimer en lieu et place de l'auditeur celle de son disciple ? Voilà pourquoi la réponse de Nathanaël n'est pas écrite. Elle n'est pas consignée parce qu'il est impossible ou présomptueux de l'enregistrer.

La *monodie magistrale* n'évince pas le disciple : elle lui donne la seule forme possible d'une existence libre…

De la même manière, le monologue du maître n'évide aucunement la dialectique de maîtrise : s'il y a bien *parole unique*, il y a aussi, manifestement, *présence double*. Une relation bipolaire et symétrique innerve et nourrit l'ensemble des *Nourritures terrestres*. Une dialectique de maîtrise « musicale » par le contrepoint du son et du silence qu'elle se plaît à tisser s'y joue, à moins qu'on ne la suppose régie par le mystérieux appel de la concavité du disciple à laquelle répondrait le convexe magistral. Gide n'a pas enfermé les réponses de Nathanaël dans le cadre préconçu de formulations prescrites. Aussi, le maître n'a-t-il pas emprisonné son disciple. Si tant il est vrai que, d'une façon canonique, la relation de maîtrise n'est rien d'autre qu'un *accompagnement*, et la dialectique maître-disciple l'histoire imaginaire de son déroulement, celle dont les *Nourritures terrestres* est l'expression ménage au lecteur et disciple toute latitude pour suivre ou pas, en totalité ou en partie, les propositions de l'« accompagnateur ».

Le silence de Nathanaël n'est pas ce par quoi son existence est niée… mais le signe de son émancipation, voire la marque de son élévation. Le blanc du texte est l'invitation implicite faite au lecteur de répondre. Et peu importe si cette réponse prend la forme de l'adhésion, de la réfutation ou de l'indifférence ! L'essentiel n'est pas d'atteindre la

convergence absolue de deux esprits (idéal accord parfait entre le maître et le disciple), bien plutôt de réunir les conditions d'une *rencontre entre deux intelligences et entre deux sensibilités.*

Dans cette perspective, pourquoi un tel renvoi de la part du disciple est-il indispensable ? Et de quelle manière un tel retour peut-il se comprendre ?

La première question est fondamentale pour nous. Dire que la relation de maîtrise est une « dialectique », c'est vérifier l'existence d'une concordance ou correspondance entre deux personnages : un maître et son disciple. Dans le cas qui nous occupe ici, (dialectique extradiégétique), l'échange maître-disciple se confond avec l'interaction écrire-lire. En effet, qu'est-ce que l'écriture, sinon l'unique façon pour le maître d'approcher son disciple ? Quant à la lecture, elle n'est rien moins que la seule modalité d'allégeance possible du disciple au maître… Le livre, point de contact et de jonction devient le centre de gravité et le barycentre de cette dialectique. Une telle relation n'est ni plus ni moins qu'un échange didactique par livre interposé. Aussi se comprend-elle comme l'articulation entre un acte d'écriture et une dynamique de lecture.

La seconde question s'intéresse à la configuration possible d'un tel renvoi émané du lecteur et disciple. Notre hypothèse emprunte sa matière au domaine musical et plus particulièrement à la musique vocale. Il s'agit donc d'une métaphore justiciable du jeu bien connu des comparaisons et des « à la manière de »… Pour analogique et approximative que soit cette démarche, nous pensons qu'elle est susceptible d'éclairer certains aspects du rapport maître-disciple, notamment tout ce qui regarde la position problématique de Nathanaël, doublement assimilable au lecteur commun et au disciple choisi, perçu comme présence écoutante (vouée à la réception d'un magistère) et, à ce titre, second actant *en quête de substance et de forme*.

On sait que l'interaction extradiégétique du maître au disciple se réalise à travers un double travail, complémentaire mais décalé dans le temps, d'écriture et de lecture. Le livre, achevé et lu, représente le point d'intersection de cette interdépendance ; il se situe au croisement de deux intelligences dont il est le point de *contact* et d'*irradiation*.

Attribuer au lecteur-disciple un statut et un positionnement, fussent-ils situés aux marges de la parole magistrale, c'est reconnaître une dialectique tendue entre deux acteurs aux prérogatives langagières disproportionnées, cependant corrélées. Comment pourrait-on mieux appréhender une telle relation, marquée par le contraste et la complémentarité, ménageant un subtil équilibre entre d'un côté l'*altérité* des protagonistes et de l'autre leur entière *solidarité* ? C'est pour imager la singularité de ce rapport que l'on formule la conjecture suivante, empruntée au domaine vocal : la corrélation du disciple et du maître

inscrite aux *Nourritures terrestres* rappelle celle du répons, chant religieux en usage dans la polyphonie chrétienne. De quoi s'agit-il ?

Le répons est un élément chanté de la liturgie. Il désigne une parole deux fois proclamée : la première fois par le soliste ; la seconde par le chœur. Le répons s'entend donc toujours comme résonance. *Il n'existe que s'il est reproduit, dupliqué*. Au soliste échoit l'initiative de la parole, au chœur est dévolue la fonction de sa réitération. C'est ce dernier qui redit (et donc qui fait sienne) une parole antérieurement prononcée.

Ne voit-on pas ici se dessiner, par le biais de cette pratique vocale fondée sur la répétition, les rôles probables et distributifs de maître et de disciple ? D'une part, le soliste comme maître initiateur de la parole ; d'autre part le chœur, métaphore du disciple imitateur de la parole ? On se demandera alors ce que doit un rapport de maîtrise – et singulièrement celui qui se met en place dans les *Nourritures terrestres* – à deux données relationnelles plus générales : l'imitation et l'identification[276].

Par ailleurs, la réitération attendue du chœur peut être comprise comme une sorte de silence imposé : contraint d'enchaîner et de reproduire, il est finalement dépossédé du moment et de l'invention de sa parole ! Son intervention n'est qu'un prolongement, reproduction mécanique et systématique d'un propos déjà tenu, en somme une *réverbération*…

Une telle communication installe et règle un régime de parole fondé sur la *reprise imitative*. Cette communication responsoriale caractérise la recherche d'une conduite de congruence et de conformité entre les deux acteurs de la maîtrise. C'est pourquoi la redite formulée par le chœur est susceptible d'une double lecture : elle métaphorise l'allégeance et l'assentiment du disciple au maître, à la fois *approbation* et *appropriation* de la parole magistrale par un destinataire récepteur et résonateur. Il aurait ainsi pour charge et pour tâche de recevoir le magistère et de le répercuter. La réitération-chorale exerce en outre une *amplification* : le disciple (ou le groupe de disciples constitué autour de la figure magistrale), sert le maître en diffusant sa parole et en propageant son enseignement.

Le silence de Nathanaël – protagoniste omniprésent et inaccessible, invoqué et obsessionnel – est matérialisé par un blanc textuel. Il y a dans cette béance une forme évidée, en attente d'une réponse encore informulée, espace vacant laissé à l'approbation

[276] L'identification est le processus par lequel le sujet se constitue et se transforme en assimilant ou en s'appropriant, en des moments-clés de son évolution, des aspects, attributs ou traits des êtres humains qui l'entourent. Elle est comprise comme le désir (refoulé) de « faire comme » ou d' « être comme ». Inscrite dans le registre du miroir et de l'imaginaire, elle s'applique donc à la dialectique de maîtrise et tout particulièrement à celle qu'André Gide met en œuvre dans *Les Nourritures*. La duplication des figurations magistro-discipulaire, le jeu d'imitation qu'elle instaure de l'auteur au lecteur en fait un élément d'appréciation du magistère gidien. D'après l'art. « Identification », *Dictionnaire de la psychanalyse*, Elisabeth ROUDINESCO, Paris, Fayard, 1997, p. 477-480.

d'un lecteur libre d'exister en regard du narrateur comme destinataire, interlocuteur ou disciple. Ainsi, la dialectique de maîtrise s'esquisse dans le temps et l'espace, et sur chacune des pages des *Nourritures.* C'est au fil de la lecture en effet et dans les marges du livre que s'exerce la latitude dont le lecteur dispose pour répondre à la parole auctoriale. Comme le dit si bien notre langue en des circonstances similaires, là se situent « la marge de réflexion », « la marge de liberté », à la fois *territoire* et *moment* réservés au lecteur, disciple appelé, feuillet après feuillet, à communier à l'élan gidien en *émargeant* à sa parole magistrale...

Dans le cadre d'une *lecture*, chacun des partenaires du *livre*, auteur ou lecteur, campe sur un territoire, étranger à l'autre. C'est le texte, lorsqu'il devient support de lecture, qui joue le rôle de leur jonction. Il est alors plus que la consignation écrite de l'expression auctoriale : il se constitue en *lieu géométrique d'une rencontre*. Une telle combinatoire est instable dans le temps, puisqu'elle est placée sous la dépendance des aléas d'une lecture. Alors, si contiguïté il y a, force est de reconnaître que la relation de proximité qui s'établit entre le lecteur et l'auteur est sujette aux fluctuations de l'instabilité. Le texte dont le lecteur prend connaissance est territoire partagé et contact avec l'auteur. Cependant, un tel dénominateur, média et commun, n'installe pas de relation durable et continue entre les deux actants. Il est plutôt le lieu d'un *ajustement*, labile et perpétuel. À tout moment le disciple ne peut-il en effet suspendre le cours de sa lecture et dès lors interrompre la voix du maître ?...

Par quels procédés donc le mentor s'efforce-t-il de retenir l'attention de son vis-à-vis discipulaire ? En quoi ce déploiement rhétorique est-il une stratégie du *je* magistral, soucieux de conquérir Nathanaël, parangon du disciple gidien ? En quoi cet arsenal est-il aussi *double et doublure* du mécanisme relationnel observable en dialectique diégétique ? Dans quelle mesure est-il mimétique ou critique de celui que la fiction raconte.

Le contraste entre un acteur doué de parole, jouissant de ce fait de la prérogative magistrale et un partenaire restreint au devoir d'écoute approbative, engage la réflexion dans une autre direction. Parallèlement à la problématique de la discontinuité dialectique, se pose la question du mouvement qui anime la relation de maîtrise extradiégétique.

La confiscation de la parole qui pèse sur l'un des deux acteurs ne risque-t-elle pas de fixer une fois pour toutes les règles d'un protocole immuable, rendant problématiques et hasardeuses les chances de sa mutabilité ? Dès lors, de quel potentiel d'évolution, de renouvellement et d'entraînement l'interaction de maître à disciple est-elle susceptible ? Quels sont les éléments du texte et les moments de la lecture qui peuvent en assurer la dynamisation ? Dans cette perspective, nous nous efforcerons de rendre compte des effets

sur le lecteur liés d'une part à la mise en page, la paragraphisation et la typographie *poétique* des *Nourritures terrestres*, aux tropes invocatoires et litaniques de la redondance et de la réitération d'autre part, ainsi qu'aux fréquentes formules de l'exténuation, de la litote et de la prétérition. L'essentiel ici sera de capter les signes et les indices rhétoriques d'un récit d'expérience, d'une écriture de l'émotion et d'une parole de connivence. Ainsi, nous montrerons qu'en dépit des apparences (l'univocité propre à l'écriture centripète d'un texte écrit à la première personne), une véritable *cinématique* anime la parole du maître. Le monologue gidien est un langage qui appelle la collaboration du lecteur qui le reçoit. Aussi travaille-t-il activement (ardemment !) à la transformation graduelle et au développement progressif du disciple à qui il s'adresse. Mais la question de l'identité du destinataire restant en suspens, nous nous demanderons si le monologue magistral institue une communication réelle (effective) ou fictive (spéculaire) avec ce dernier.

Le monologue prend sa source dans l'initiative d'une prise de parole magistrale unique. C'est en tout cas ce que l'avant-texte et l'envoi des *Nourritures* affirment. À les lire, il est clair qu'un même narrateur ouvre et clôt une seule et même parole. Un *je*, singulier et inchangé, accompagne alors le lecteur d'un bout à l'autre du livre. Pourtant, les choses ne sont pas si simples… À y regarder de plus près, l'on conçoit vite combien Gide se prête au jeu d'un *brouillage énonciatif* qui consiste à multiplier les instances parlantes, tout en prenant soin de les rendre à la fois perceptibles et difficilement identifiables aux oreilles du lecteur. Fréquemment, en effet, il est malaisé de distinguer qui s'exprime, du narrateur principal ou de Ménalque par exemple (le maître discrédité mais jamais définitivement évacué…). Une telle incertitude affecte conséquemment l'identité du destinataire et la démultiplication de Nathanaël en un halo d'allocutaires en est la conséquence directe. Enfin, les repères spatio-temporels où s'enracine la relation de maîtrise sont eux aussi sujets à multiples variations.

De quoi cette quadruple indétermination (de l'émetteur, du récepteur, de l'espace et du temps) résulte-t-elle ? De la diversité des voix que Gide convoque au panégyrique des nourritures. Une telle *démultiplication* participe d'une stratégie magistrale dont nous nous efforcerons de clarifier la finalité. Un tel dispositif enclin à la dispersion refuse l'individuation des actants et des contextes. Il faudra réfléchir à ce parti pris de dilution et de généralisation. Peut-être, en définitive, la dialectique de maîtrise qui parcourt les *Nourritures terrestres,* irréductible au colloque singulier de deux individualités, est-elle incompréhensible hors du projet gidien à visée expansive et inductive.

Les *Nourritures* se présente comme un monologue magistral aux dimensions multiples et combinées. Une telle diversité (qui est aussi refus de rationaliser un dit

magistral laissé à la fluidité de la poésie symboliste) engage à en étudier le caractère polyphonique. On entend par ce dernier mot ce qu'il signifie au propre, c'est-à-dire tout ce qui fait de la dialectique de maîtrise une véritable *orchestration*. Une telle structure composite est observable sur trois plans : l'agencement des voix et leurs phénomènes de correspondances et d'échos ; la combinaison des personnages, leur présence feutrée et diffuse au sein de groupes ou au contraire détachée et sonore en position de porte-parole ; le traitement des lieux marqué par un savant jeu descriptif qui fait alterner le référentiel et le symbolique. On observe à cet égard des localisations tantôt détaillées, minutieuses et pittoresques, tantôt moins fidèlement réalistes, peu figuratives et redevables d'une écriture allusive et onirique.

En quoi une telle écriture, polyphonique et expansive, où se mêlent tableaux et scènes, éclaire-t-elle notre sujet ? Le dit magistral se présente au lecteur comme la restitution par touches sonores d'une manière de symphonie (et l'on sait ce que ce mot signifie lorsqu'il s'applique à l'œuvre de Gide). Le monologue du maître est donc à la fois impressionniste et englobant : il marche par évocations successives et fragmentaires, sans cesser d'affirmer des correspondances et des synesthésies[277]. Toujours, le détail retenu prend place et sens dans l'ensemble orchestral. Y distinguer les différents « instruments » qui le composent, en saisir les moments d'accord et les degrés de consonance, c'est, croyons-nous, approcher l'une des vérités du maître gidien. Célébrer la Nature en une vibrante invite à s'y fondre, n'est-ce pas ramener la brutale et primitive prolifération des nourritures au choix apollinien du langage humain et à la mesure lyrique des mots ?

La longueur d'une prise de parole monologuée semble constituer la caractéristique la plus évidente de cette forme d'usage langagier. Sa mesure correspond à un volume de texte ou équivaut à un laps de temps donné, selon que le monologue est écrit ou parlé. Dans la perspective qui est la nôtre, c'est l'acte de lecture qui opère la synthèse entre ces deux dimensions. Cette longueur doublement comptable de l'espace et du temps appelle une réflexion sur la compacité et la continuité du flux verbal. Aussi, interroge-t-elle la substance dite et la durée nécessaire à cette dernière pour se dire. Monodique et monolithique – c'est-à-dire unique et solitaire – la parole du *je* des *Nourritures* n'en est pas moins hétérogène et complexe. Le texte qui la rapporte se présente sous de multiples *formants*, paragraphe autonome, phrase détachée, verset, strophe ou poème. Une telle dissémination ne contrevient pas à la loi du monologue. (Les exemples de monologue en roman ou au théâtre, sont suffisamment probants pour plaider en faveur d'une diversité constitutive de cette forme de parole). Un tel hétéromorphisme appelle deux questions. En

[277] À propos de la nature déjà, Baudelaire procédait ainsi.

quoi le discours magistral s'enrichit-il sur un *plan performatif* de la variété des formes ? Dans quelle mesure cette hétérogénéité participe-t-elle à l'efficience d'un magistère caractérisé par une double revendication : celle de la *prolixité* du langage (nécessaire au rendu d'un monde lui-même surabondant) et celle de la liberté sans laquelle il n'est pas de jouissance ? Comment et pourquoi le maître s'autorise-t-il une parole opulente et jaillissante qui exhausse les nourritures de la terre et les sensations qu'elle procurent à l'expression d'un chant hymnique inscrit dans les formes d'une prose lyrique et jubilatoire ? Dans quelle mesure peut-on lire cette option d'écriture comme le choix du maître destiné à *séduire* et *étourdir* le lecteur et disciple ?…

Ecrire et lire en contexte de magistralité gidienne

L'hétérogénéité kaléidoscopique que ces diverses couleurs stylistiques confèrent aux *Nourritures* appelle une seconde interrogation. En quoi la multiplicité des formes contribue-t-elle à *façonner* un type de lecture ? Jusqu'où même concourt-elle à déterminer une qualité de réception particulière de la part du lecteur ? En effet, on ne lit pas une page de prose comme on goûte un morceau de poésie, ni un développement d'ordre narratif comme une succession de versets libres et détachés. Aussi, la forme instable et muable du monologue requiert-elle du lecteur une sorte de réponse adaptative aux métamorphoses inattendues d'un texte sans cesse renouvelé. En perpétuelle *recomposition*, il semble requérir l'*accommodation* incessante du lecteur, sensibilisé à la richesse des rythmes et des tonalités induite par un texte protéiforme et imprévisible. Cette accomodation est ce par quoi un *magistère* « s'impose » à lui. Il est donc formulé pour éveiller les prédispositions littéraires qui transformeront le commun lecteur en un Nathanaël complice, esthète et artiste.

Aussi, la parole magistrale, multiple en ses apparences, non moins ramassée dans ses intentions, confine-t-elle à la religiosité de la litanie et de l'hymne. Dans les deux cas, il s'agit de dire toujours une même chose inlassablement réitérée en diverses occurrences. L'étoilement des expressions n'est pas signe d'un éparpillement de la pensée : il en signale la concentration par l'usage de la répétition patiente et infatigable de l'Homme submergé par ce qui le dépasse, divinité ou Nature. Il dit ici l'intensité et la véhémence d'une louange à jamais renouvelée.

En effet, au chant de l'éloge, la parole magistrale emprunte la plupart de ses éléments : l'énumération profuse ; l'invocation répétée à la Terre, au monde végétal (au

jardin notamment) ; l'enthousiasme du maître et thuriféraire, à la fois prêtre et chantre ; l'hyperbole dont le paroxysme même suggère qu'elle sera toujours indigne de l'objet qu'elle célèbre ; l'appel invocatoire au disciple auquel il est demandé de recueillir une expérience magistrale précieuse, sensuelle et morale ; jusqu'à la pluralité de voix qui, nous l'avons vu, collaborent à l'unisson d'une *liturgie*. Gide a voulu une adresse au disciple éclatée et fragmentée en diverses voix qui se succèdent et se répondent, comme si cette prolifération vocale entendait multiplier les témoignages, comme autant d'*attestations* et de *dépositions* nécessaires à l'instruction du disciple, ainsi placé sous la tutelle de nombreuses voix parfois consonantes, parfois dissonantes (telles celles que Ménalque inspire) et de source magistrale. Voilà en face de quoi le lecteur interpellé des *Nourritures terrestres* se trouve placé[278]… Aussi, pour lui, *lire* signifie *communier* : s'associer au maître et participer (comme l'écho prolonge une voix et la redouble à l'infini) au dithyrambe magistral, leçon du monde, des sens et d'éthique. L'ambiance de lecture induite par la forme du texte ressortit donc à une *véritable* participation de forme liturgique et

[278]Ce discours magistral est une invention rhétorique qui *transpose* le récit d'expérience en une initiation discipulaire. L'Algérie de Gide, dans cette perspective, devient le thème d'une inculcation qui excède, *trahit* et recompose à des fins magistrales la réalité et l'immanence du sol saharien. À cet égard, il est piquant de mettre en parallèle l'euphorie du maître gidien avec les vissicitudes d'un voyageur français contemporain, Jules Lemaître qui, dans ses *Etudes et portraits littéraires,* raconte les déboires du sédentaire perdu dans le désert de Boghari. La page, humoristique, est surtout une charge amusée contre Paul Bourget, infatigable voyageur et « psychologue errant ». Seule la chronologie (Lemaître écrit en 1889) empêche d'y voir un terrible démenti à l'enchantement gidien... « Il y a un passage du saint auteur de l'*Imitation* que je cite souvent, parce qu'il me console de mon ignorance de sédentaire, parce qu'il m'empêche d'être dévoré de la plus noire envie quand je pense à ceux qui ont le courage de voyager et de changer d'horizon, comme l'auteur de *Cruelle Enigme*. Car il est inouï, ce Bourget. Jamais à Paris ! Tout le temps à Oxford ou à Florence, quand il n'est pas à Grenade ou à Sélinonte ! Il est le *psychologue errant*. Le vrai Touranien c'est lui, et non pas Jean Richepin. Voici donc ce passage de l'*Imitation*. Il est dans cet admirable chapitre XX du livre 1er, qui contient toute sagesse : « Que pouvez-vous voir ailleurs que vous ne voyiez où vous êtes ? Voilà le ciel, la terre, les éléments. Or c'est d'eux que tout est fait. Où que vous alliez, que verrez-vous qui soit stable sous le soleil ? Vous croyez peut-être vous rassasier ; mais vous n'y parviendrez jamais. Quand vous verriez toutes choses à la fois, que serait-ce qu'une vision vaine ? » Quel baume et quel calmant que ces saintes paroles ! Comme elles font sentir l'inutilité des chemins de fer et des steamers ! Il ne m'est arrivé qu'une fois de me déplacer notablement pour aller voir un paysage original : celui de Boghari en Algérie, si vous voulez le savoir. J'en avais lu la description dans Eugène Fromentin. J'ai voulu vérifier. Douze heures de diligence en partant de Blidah ! Je sais bien qu'on voit quelquefois des singes en traversant le défilé de la Chiffa ; mais l'auteur de l'*Imitation* me ferait remarquer qu'ils sont parfaitement semblables à ceux du Jardin des Plantes. On arrive à la nuit. On couche dans une auberge fort incommode, au pied de la colline fauve et nue, aux luisants de faïence, où se tasse la petite ville arabe. J'éprouvai si douloureusement cette nuit-là l'angoisse absurde, mystérieuse, d'être si loin de « chez moi », sous un ciel qui ne me connaissait pas, parmi des gens qui ne parlaient pas ma langue et qui n'avaient pas le cerveau fait comme le mien, que je sortis par la fenêtre pour attendre la diligence qui repartait à trois heures du matin. Je n'avais rien vu du tout, et j'éprouvais un désir fou de m'en aller. Mais la diligence n'était pas encore là... Je sentais autour de moi la solitude démesurée. J'entendais dans le lointain des aboiements épouvantables, et je vis dévaler du haut de la colline fauve, à grandes enjambées, des formes blanches... J'eus peur, pourquoi ne le dirais-je pas ? Et je rentrai par la fenêtre. Le lendemain et le surlendemain, je vis Boghari, les Ouled-Naïls, Bougzoul, le désert ; je fis un très mauvais déjeuner sous la tente, chez le caïd des Ouled-Anteurs, je crois, près d'une colline couleur de cuir fraîchement tanné, tachée de lentisques, et où il y avait des aigles. Puis, comme c'était un peu trop, pour mon coup d'essai, de huit heures de cheval, je restai en arrière, je m'égarai complètement dans une vilaine et interminable forêt de chênes-liège, et c'est par miracle que je pus rejoindre mes compagnons. » Jules LEMAITRE, *Les Contemporains*, *études et portraits littéraires* (quatrième série), Paris, H. Lecène et H. Oudin, 1889, « Paul Bourget », p. 295-297.

cérémonielle pour une initiation du regard, du corps et du discernement. Au demeurant, un culte ne commence-t-il pas dès les premières pages, au moment où le lecteur entrant *novice*, dépouillé de son nom et de son identité, est revêtu du nom johannique de « Nathanaël » ? Ce geste inaugural des *Nourritures* ouvre la parole magistrale. Il est le premier acte d'« emprise » du maître sur son disciple.

Une autre direction d'étude dira ce que la versatilité des formes stylistiques et la souplesse de lecture qu'elle implique apportent au régime relationnel établi de part et d'autre du *livre* entre le scripteur magistral et le lecteur discipulaire. En outre, elle s'efforcera d'interpréter l'écriture du fragment comme une option qui correspond moins à l'expression d'une fracture d'un monde décrit dans ses mille et une existences, qu'à la gageure d'en embrasser simultanément la totalité… pour l'offrir au disciple, appelé à jouir sans délai et sans limite – mais non sans condition – des innombrables nourritures terrestres... Dans cette perspective, le continuum du dit magistral suggérerait, par sa diversité formelle et son unité profonde, la multiplicité paradoxale d'un monde dont les *Nourritures terrestres* chantent la beauté *et* l'aridité, la bonté *et* la dureté. Éloge terrestre, invitation à la jouissance du monde et à la connaissance épanouie de soi, la monodonie magistrale pourrait alors trouver sa légitimité ultime : non l'éviction de Nathanaël (et de tous les disciples qu'il incarne), marginalisé et schématisé au rôle bien abstrait du destinataire absent…mais la suggestion que ce monologue est une *profession de foi* et une *proposition de maître* : un hymne humaniste à la nature (car seul humain en peut connaître toutes les facettes et toutes les jouissances) ; le pari (fou ?) que quelques dizaines de pages d'un livre-manuel puissent étreindre la totalité du monde suave et âpre, ramenée à l'unité d'un magistère de l'ambivalence et de la vérité.

Les *Nourritures terrestres* est l'expression d'un désir et d'un appel. Le désir du maître dit l'enchantement du monde qui l'habite ; l'appel du disciple est l'attente d'une rencontre. Désir et appel ne font qu'un parce qu'ils conjuguent *le plaisir de l'effusion* et *le besoin d'une relation.* Quels rapports unissent l'épanchement magistral (*a priori* autoréflexif, autosuffisant) et l'impérieuse nécessité de réussir la réunion du maître et du disciple, associés au diapason d'une même passion et comment la superposition du désir et de l'appel peut mener à leur mutuelle absorption ? En ce sens, pourquoi la quête du destinataire vise plus loin que l'établissement d'un interlocuteur fictif ? et peut-on assurer

dès lors que Nathanaël (ou tout lecteur) *collabore réellement* (comme le texte le postule) au développement et à l'aboutissement du magistère auctorial ? Le texte des *Nourritures*, d'apparence monodique, instaure un dialogue *ambigu* (déclaré indispensable mais sans doute purement spéculaire) révélé dans l'interdépendance du maître et du disciple par la coexistence problématique entre le *désir d'expansion verbale* et le *besoin d'être entendu*. Du maître évocateur au disciple auditeur, l'intervalle est ténu. En ce sens, l'expérience du maître communiquée est ce par quoi se rejoignent un désir d'abord vécu dans la solitude, initialement individuel et indivis, et la recherche d'un partage et d'une participation qui prend la forme d'une exhortation. Le dit magistral se donne alors pour vocation l'accomplissement d'un double vœu : déclarer les aspirations du maître, et convoquer des hommes à se rassembler autour de désirs communs. Certains y reconnaîtront l'expression d'une confidence, tandis que d'autres y décèleront le signe d'une extraversion. Ces deux lectures sont conciliables si l'on veut bien les corréler à la personnalité de Gide elle-même. Elles appellent l'attention sur la dualité du magistère dont le lyrisme et la loquacité favorisent à part égale un *abandon* privé et une *revendication* publique. Ainsi confidentialité et prosélytisme sont les deux facettes d'une même visée magistrale. Le dessein est le même qui entend *se dire* pour soi-même et *se faire entendre* d'autrui. La posture intimiste est l'option d'une profession de foi. C'est parce que la quête de l'adepte suppose une forme d'exhibition de soi que la recherche du disciple passe par l'autoportrait du maître.

L'enchantement opéré par la nature produit l'euphorie du maître. Cette dernière est promesse faite au disciple d'atteindre et de connaître pareil ravissement. La dialectique se noue par conséquent dans un partage d'émotions. Aussi, le bonheur est-il incompréhensible et *vain* s'il n'est *évoqué* et partagé avec autrui (si l'on oublie qu'il est destiné à Nathanaël et promis à tous ceux qui se reconnaissent en lui). Dès lors, se profile une forme d'initiation de maître à disciple à propos de laquelle on se demandera sur quoi repose la crédibilité et sur ce qui fonde son autorité. Rien de plus, peut-être, que la force du témoignage invoqué par le maître qui, porté par l'éloquence de sa propre sensibilité et usant des pouvoirs d'Orphée, entend répondre du bien-fondé de son propos. Témoin d'une expérience à nulle autre pareille, c'est lui seul qui, se portant garant de ses propres dires, en atteste l'authenticité et la puissance. Ici donc, c'est la seule manifestation héliconienne des émotions qui tient lieu de la légitimation magistrale. La poétisation du vécu est ce par quoi une expérience advient magistère.

Autoritaire par la seule force verbale de l'émotion mimétique, comment le maître affirme-t-il la prééminence de sa position ? On examinera la manière dont un discours de

persuasion exploite l'émotion et la perception, rapportées par la poésie comme gages d'infaillibilité et de vérité. Les *Nourritures terrestres* exalte et promette une forme de *bonheur* comme si la pleine jouissance de ce dernier supposait réalisée une *relation* harmonieuse et affinitaire entre maître et disciple. Aussi, la recherche empressée du disciple, désiré et digne de comprendre le monde tel que le maître le comprend lui-même, achève-t-elle, pour la couronner, l'effusion magistrale. Celle-ci se nourrit donc d'un désir ambigu (*jouir du monde* et *séduire un disciple)* en deux formes liées de convoitise[279]. Que dire d'une dialectique qui cherche l'unisson entre maître et disciple par la mise à l'épreuve d'une initiative magistrale dicible à la façon d'une promesse ? « Promettre », c'est affirmer quelque chose en face de quelqu'un et simultanément s'engager vis-à-vis de lui. *Le maître qui promet* délivre un message tout autant qu'il se livre à qui le reçoit… La capacité à proférer une parole et le risque d'une exposition personnelle vont ainsi de pair. L'exercice de la promesse réalise le délicat équilibre entre une *aptitude à offrir* et une *mise en jeu de soi*.

La promesse est, de même, le lieu où s'articulent la fermeté d'une affirmation et la vraisemblance d'une légitimité, dans la coordination d'une *anticipation* et d'une *émancipation*. En effet, l'influence du maître sur le disciple dépend à un certain degré de la confiance dont ce dernier l'assure en retour. En d'autres termes, dans quelle mesure la créance discipulaire contribue-t-elle à l'ascendant du maître ? Et comment, en dialectique extradiégétique, une telle complémentarité peut-elle advenir ? Le texte formule-t-il (par exemple) les conditions telles que sa lecture obliquerait vers une sorte d'affiliation en vertu de laquelle le lecteur deviendrait partie prenante de l'efficace magistral ? Désormais partenaire et allié (et plus destinataire ou réceptacle), ce lecteur-là *garant et répondant* de l'auteur serait devenu disciple d'un maître, dans l'entente profonde d'une relation de deux intelligences.

Par ailleurs, une interaction de maîtrise comparable à la passation d'une promesse permet d'appréhender deux aspects de la geste magistrale. Le premier concerne le maître : il s'agit pour lui de s'engager ; en tant qu'instigateur d'une offre, il contracte une obligation envers son interlocuteur. Le second aspect est relatif au disciple : bénéficiaire

[279] Ce projet s'inscrit dans la genèse des *Nourritures*. À Paul Valéry, en décembre 1895, Gide confie : « À seize ans, nous eussions pu vagabonder ensemble sur les routes ; l'on eût eu la mer à sa droite, l'orient désert à sa gauche, et devant soi, très loin, quelque auberge hasardeuse où tenter l'aventure de rassasier toutes ses faims. [...] À présent [Florence, juin 1895], nous traînons trop de boulets au pied, et nous attendons trop de réponses [...]. Moi, je commence à tenter de débaucher la jeunesse en lui prêchant le Nomadisme ». *André Gide/Paul Valéry*. *Correspondance 1892-1942 : une amitié dans la différence*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2009, p. 370-371. L'éloge de l'adolescence rimbaldienne et l'écriture du désir interdit trouvent un commun dénominateur dans le paradigme de l'errance à deux, moyen et métaphore d'une jouissance du monde et d'autrui. Sur la genèse du livre, voir la mise au point effectuée par Claude Martin, *Les Nourritures terrestres*, Paris, Bordas, « Univers des Lettres », 1971, p. 42-51.

d'une inculcation dont la construction lui échappe mais à laquelle le maître lui demande de souscrire, il semble voué à un destin de surcroît présenté comme une *faveur*… Dès lors, cette dialectique de maîtrise pose la question de la fidélité (ou du manquement) du maître à sa parole, et précise la position du disciple, apte – selon la formule de l'envoi qui clôt les *Nourritures* et rompt le magistère – à *délier le maître de sa promesse*[280], et à *rendre ainsi sa parole* au disciple... Le symbole de la *promesse* reformule en termes originaux le pacte de lecture afférent à la dialectique de maîtrise. Par elle, le maître y exprime un bonheur extrême rapporté dans la suspension euphorique d'un présent étale ; en même temps, il y formule inlassablement une aspiration révélant en creux la souffrance d'un manque et le désir d'une complétude. La conjonction de ces attitudes qui marie ambigument le comble et la frustration, assoie la vocation didactique qui préside donc aux *Nourritures terrestres*. Être seul ne suffit pas au bonheur ; et l'*enseignement*, s'il est compris comme un *prolongement* de soi-même, peut contribuer à la sortie de la solitude.

Le désir de jouir du monde habite le maître gidien. Il est pour lui le programme alternatif et novateur d'une existence renouvelée, l'expression jubilatoire d'un convalescent qui, après et à l'encontre de la maladie, renaît enfin à la vie. Aussi, *Les Nourritures terrestres* chante-t-il une victoire et un combat. Le disciple est invité à participer à une apothéose et à s'engager dans une lutte.

Contre la mort, *Les Nourritures* consigne l'issue heureuse d'une période de souffrances et d'angoisses, dit le rétablissement du corps et de l'esprit, et la jouissance d'une santé finalement recouvrée. Contre les suites sclérosantes d'une éducation contestée, il manifeste les droits imprescriptibles du corps à travers l'exaltation vitaliste de la sensualité et d'une sexualité mieux assumée. Contre les étroitesses d'une morale rigide et fermée, il professe la disponibilité au monde et affirme la vitale nécessité d'une émancipation de l'individu libéré – ou tout au moins rendu conscient – des entraves qui font obstacle à la libre disposition de lui-même. Triple victoire et triple lucidité conquises sur les forces mortifères auxquelles *Les Nourritures terrestres* oppose leur foi en la vie. Le passé proche de l'enfance (le maître dont nous étudions les leçons n'a que vingt-sept ans…) ; la morale du milieu de Gide, prescriptive et étriquée, plus gravement encore dédaigneuse de la nature, oublieuse de ses richesses et sourde à ses appels.

Vitaliste, hédoniste et teinté d'un anti-intellectualisme contemporain, le magistère d*es Nourritures* proclame le *primat de l'expérience* sur le savoir livresque ; il exige par

[280]Un extrait du *Journal* de Gide, contemporain de l'écriture des *Nourritures*, corrèle le geste d'éducation à la nécessité d'un affranchissement. Étape et moment, le magistère ne saurait être autre chose qu'un instant provisoire et transitoire au cours duquel l'enfant devient adulte ; et cette maturation n'est effective que si elle nie le magistère. « Toute éducation tend à se nier d'elle-même. Les lois et les morales sont pour l'état d'enfance : l'éducation est une émancipation ». (*Journal* du 13 octobre 1894).

conséquent la mise à distance des tutelles éducatives et sociales qu'elle entend dépasser ou réduire à quia.

On comprend que ce livre-manifeste réponde à un besoin compensatoire de revanche, d'extériorisation, sur le « libéralisme » duquel Gide revenant en 1927 à cet écrit de jeunesse malcompris du public, s'est d'ailleurs exprimé.[281]

Si le livre revendique une manière d'être au monde en marge de la doxa et de la culture, il n'en construit pas moins les termes d'un véritable programme à destination de lecteurs choisis. Sa *marginalité* est aussi sa *magistralité*...

À la radicalité d'un credo se superpose donc la finalité du manuel. L'écriture jubilatoire et libératoire de la proclamation rejoint le motif de la quête de l'autre. Le maître, si préoccupé de rapporter ses propres émotions entend d'un même geste les inspirer et les imprimer au cœur et à l'esprit du disciple. Car triompher des entraves d'une morale bien pensante ; s'affranchir de l'empreinte négative d'une éducation ; vaincre les pesanteurs idéologiques et religieuses que tout milieu impose à ses membres sont une chose ; mais qui dira le prix de la recherche du disciple, l'espoir d'une « communication » et « le rêve d'entraîner quelqu'un avec soi»[282]?

La sollicitation d'un Autre à figure discipulaire est consubstantielle à la démarche pédagogique. Au discours sur la relation au monde s'ajoute le besoin de séduire un disciple. Cet appel n'est pas, on l'aura compris, un épiphénomène greffé au monologue magistral. Il ne constitue pas davantage une fleur de rhétorique servant l'artifice d'un dialogue entre maître et disciple. Nathanaël exclu des *Nourritures terrestres* entraînerait *ipso facto* l'invalidation du propos magistral. Celui-ci en effet tomberait dans l'inanité d'une parole qui, parce qu'elle est sans destination, devient sans objet. Refuser tout destinataire au maître, c'est condamner ce dernier au silence. Nathanaël est le destinataire fictif que le maître a dû ériger face à lui pour qu'à chaque ligne de son dit, il puisse proférer et professer devant quelqu'un. Ce vis-à-vis, fût-il l'illusion d'un reflet, réalise par sa présence d'altérité ou de spécularité le contact humain sans lequel il n'est pas de magistère[28310]

---

[281]Voir *Les Nouvelles nourritures terrestres*, et l'orientation éthique (parfois ascétique) de ce nouveau bréviaire gidien.

[282]Pierre MASSON, Notice aux *Nourritures terrestres, op.cit*., p.1319.

[283]Dans les premières pages de ses *Cahiers de jeunesse*, Simone de Beauvoir écrivait : « Je renie tout, je renonce à toute félicité. Je voudrais lire *Les Nourritures terrestres* ; je voudrais vivre ! Je vais vivre... Je m'abandonne, je laisse tout crouler et je recommence autre chose, je ne tiens plus compte des valeurs morales, je ne cherche plus à faire quelque chose, je veux être, être » (29 octobre 1926) Quatre ans plus tard, un être nouveau existe, dont l'assurance, l'autonomie et l'identité magistrale sont frappantes : « Conscience de toute ma force... Etrange certitude que cette richesse sera reçue, que *cette vie sera source où beaucoup puiseront* » (c'est nous qui soulignons). D'une marginalité conquise, l'écrivain a fait le préalable d'une magistralité future. *Simone de Beauvoir*, *Cahiers de jeunesse 1926-1930*, texte établi, édité et présenté par Sylvie LE BON DE BEAUVOIR, Paris, Gallimard, 2008. p. 146 et « Quatrième de couverture » pour les deux citations.

Toute relation de maîtrise, si inégalitaire et asymétrique soit-elle, est participation et partage. Ses formes optimales (idéalisées) en font des parrainages et des affinités électives. Celles que Gide développe appartiennent aux plus hautes. On examinera comment *Les Nourritures* poursuit ainsi le rêve (et sa mise à distance) de la compréhension mutuelle et de l'interlocuteur complice, dans l'*utopie relationnelle* d'une absolue transparence des intelligences.

Toute « Invitation au Voyage » (et *Les Nourritures* en est une) obéit à deux préalables : l'évocation du paysage que l'on se propose de traverser ; l'invitation d'un compagnon de route que l'on choisit d'adopter. *Les Nourritures terrestres* ressemble à cette invite et à cette évasion d'ordre symbolique et poétique.

Sa dimension de l'*Ailleurs* assimile volontiers toute relation de maîtrise à la proposition d'un dépaysement. Que cet exil soit géographique, mental ou idéologique importe peu. Ce qui est remarquable se situe dans ses conséquences : la maîtrise implique un *déracinement*, et il n'est pas d'initiation sans délocalisation du disciple. À cet égard, le déracinement (tant redouté par Barrès !) peut révéler à d'autres (Algérie, pédérastie) la vérité sur eux-mêmes et offrir une chance d'épanouissement du moi que le culte des traditions locales peut interdire ou étouffer. Il est possible de se ressourcer ailleurs que sur les terres de ses ancêtres... L'initiation de Nathanaël ethnoexcentrée, déportée en terres étrangères, réitère significativement une contestation anti-barrésienne. La posture magistrale gidienne est ainsi soutendue par un désir discipulaire d'émancipation.

L'expérience est par ailleurs une aventure médiatisée par un livre, qui se constitue en un entretien privilégié, réservé entre l'écrivain et le lecteur. Que le premier puisse s'instituer « maître » et le second se reconnaître « disciple », relève d'un pacte qui définit les positions des deux acteurs, ainsi que l'essence magistrale du livre, *intercesseur et relais*. Cette reformulation de l'Écrire et du Lire s'inscrit enfin dans un cheminement de nature dialectique : la relation magistro-discipulaire tend toujours vers son propre dépassement. Un tel accomplissement semble doublement interprétable. Effectivement, il est loisible d'y voir un dénouement ou un éclaircissement. Point final ou bien principe explicatif, il engendre à son tour un troisième élément, horizon résolutif de toute interaction de maîtrise, sorte de *clef heuristique* en vertu de laquelle le magistère s'éclaire, se réalise et se justifie, dans un double processus d'élucidation et d'achèvement[28411]

[284]À cet égard, on se persuadera vite du « chemin » parcouru entre le récit du séjour africain tel qu'il est consigné dans les lettres de Gide à sa mère, et ce même moment transposé en une expérience du désert et du désir par la voix du maître qui s'adresse à Nathanaël. Des quarante-cinq lettres correspondant aux deux villégiatures (celle de Tunis et Biskra entre octobre 1893 et février 1894, celle d'Alger de janvier à avril 1895), au discipulat professé des *Nourritures,* les différences sont patentes. À la ferveur et au lyrisme du magistère s'opposent (en un contrepoint quasi paradoxal) les allusions aux hébergements plus ou moins confortables, aux guides autochtones plus ou moins imprévisibles, la relation de la maladie, capricieuse et

Les Nourritures affirme l'existence d'une finalité qui *excède* le dit magistral et *transcende* le lien de maîtrise. Ce point ultime légitime l'initiative magistrale ; il l'accompagne, l'oriente et la dépasse.

Comment en effet interpréter la parole de dessaisissement de l'*envoi* qui clôt le livre, autrement que comme un appel à l'émancipation du disciple et le moment venu pour le maître de se taire ? Rupture relationnelle ? Certes, puisque le livre se referme. Pourtant, cette *sortie de dialectique* ne rend-elle pas aux partenaires, désormais séparés mais aussi de quelque manière *à jamais liés*, la liberté de s'extraire du livre et celle d'entrer dans le monde ?

La conduction d'une interlocution magistro-discipulaire menée sous la forme ambiguë d'un monologue autoréfléchissant et enseignant, le contrat de lecture, la place du disciple et les présuppositions relatives à la réception du magistère qu'elle suggère, dessinent les contours d'une magistralité qui réévalue les actions d'*écrire* et de *lire* à l'aune d'une dialectique de maîtrise originale, en ses formes comme en ses contours. Les deux chapitres qui suivent se proposent d'examiner les implicites, les formules et les enjeux d'une relation de maîtrise qui situe son propos dans la succession d'une *expérience* et d'une *exhortation*. En effet, l'instance textuelle qui assume l'autorité magistrale se montre d'abord au lecteur des *Nourritures* sous les traits d'un acteur expérimentateur, dépositaire et passeur d'un vécu en quoi se résume à première vue toute la substance de l'enseignement prodigué par le maître au disciple. Pourtant, et dans la mesure où l'adresse proprement didactique à Nathanaël emprunte les chemins formels d'un écrit qui mêle prose et poésie – assignant ainsi au discours magistral la visibilité, le caractère et la qualité de l'oeuvre littéraire – , nous pensons que la finalité ultime du magistère gidien est à rechercher dans sa *forme* qui négocie le

accablante par ses rémissions et ses aggravations soudaines, la fatigue intensifiée par la pluie, la froidure et la violence d'un climat peu amène, la monotonie d'une existence languissante passée entre le piano, la réception de colis de victuailles et, (dans le choix d'un mode de vie fort occidentalisée), la lecture de Rousseau et de Darwin. Quel décalage entre les termes de la correspondance filiale et ceux du discours magistral ! *Les Nourritures terrestres* réalise la transmutation d'un séjour de convalescence et d'isolement relatif en une initiation hyperbolique et euphorisante à la vie. L'expérience brute, rendue à l'émotion d'une sensualité tenue secrète et métamorphosée par la réécriture poétique, peut à ces seules conditions se donner à lire comme un dit magistral. C'est finalement la *confidence libérée* qui institue la *magistralité* du texte : avançant sous une identité dissimulée, anonymisée (Gide n'écrivant plus comme un fils à sa mère peut s'impatroniser maître de son lecteur), débarrassé d'un destinataire réel que la figure discipulaire de Nathanaël remplace et abstrait, le maître conquiert toute la latitude nécessaire à la mise en mots d'un discours dépersonnalisé auquel la poétisation confère, de surcroît, une valeur esthétique et artistique... *André Gide. Correspondance avec sa mère 1880-1895*. Ed. établie, présentée et annotée par Claude Martin., préface d'Henri Thomas, Paris, Gallimard, 1988.

concept de la responsabilité de l'écrivain (associé à celui de l'idéologisation du lecteur) avec la conception artiste (liée à une sensibilisation et un affinement du destinataire) d'une initiation éthique qui ne le cèderait en rien aux exigences de l'esthétique[28512]

Le premier des deux chapitres s'intéresse à l'expérience gidienne qui, Pierre Masson l'a rappelé récemment, fait la synthèse des trois voyages en Algérie[286] matérialise l'aspiration à « Sortir enfin du rêve et vivre d'une vie puissante et remplie »[287] et constitue en ces années 1893-1897 le bilan d'un itinéraire existentiel et moral.[288] Dans la mesure où le récit auquel elle donne lieu prend la forme d'un discours discipulaire, on y examinera comment un souffle didactique l'inspire et le traverse. Entrelaçant les réalités tangibles d'une villégiature aux allégories poétiques redevables d'un intertexte culturel, *Les Nourritures terrestres* « miroir instantané [...] d'humeurs et [...] de sensations » aussi bien qu'« évocation rétrospective et maîtrisée » [289] ne cesse alors de se faire l'enregistreur minutieux de sensations et d'émotions qui ont vocation à dire et enseigner un mode d'être au monde et à l'égard de soi-même. Dans cette perspective, les lieux et les choses évoquées par le maître acquièrent une double dimension, réflexive et transitive, et l'objectif de leur relation – mi-confidence, mi-enseignement – est celui d'un moraliste. C'est parce que le monde algérien est ressenti comme l'objet d'une fascination infinie et la conscience d'une limite infranchissable (il est le théâtre d'*une expérience de puissance et d'impuissance*), que le discours délivré à Nathanaël prend les accents d'une *inculcation éthique*, dont on retrouvera une expression analogue dans les méditations du Michel de *L'Immoraliste.*[290]

---

[285]Au demeurant, voilà belle lurette que la didactique et la poésie font ménage ensemble. « Dès l'Antiquité, la didactique affiche des prétentions littéraires, et les ouvrages les plus techniques manifestent un tel souci esthétique que Palladius, un agronome latin du Vème ou VIème siècle, déplore que les traités d'agriculture deviennent, à force de recherches stylistiques, tout à fait obscurs et incompréhensibles à leurs premiers destinataires, les agriculteurs eux-mêmes ». (Gwenaelle BOUCHER, *Le Didactique*, Paris, Gallimard, 2002, p. 9). Ce mariage, comme on le voit, fut parfois malheureux... mais celui que promet *Les Nourritures terrestres* n'a rien d'une mésalliance.

[286]Pierre MASSON, *op. cit.*, p. 1317-1318. Voir aussi Valérie MICHELET-JACQUOD, *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*, Paris, Droz, 2008, « André Gide : le roman comme oeuvre-d'art » (chap. IV), p. 375-457.

[287]*Journal*, fin avril 1869.

[288] « Il m'apparaît maintenant que ma jeunesse est achevée. Dans ce livre que je vais écrire, je voudrais l'ensevelir tout entière ». (*Journal,* 3 février 1896).

[289]*Ibid.*, p. 1317.

[290]« Nul doute, pensais-je, que l'exemple de cette terre, où tout s'apprête au fruit, à l'utile moisson, ne doive avoir sur moi la meilleure influence. J'admirais quel tranquille avenir promettaient ces robustes boeufs, ces vaches pleines dans ces opulentes prairies. Les pommiers en ordre plantés aux favorables penchants des collines annonçaient cet été des récoltes superbes ; je rêvais sous quelle riche charge de fruits allaient bientôt ployer leurs branches. De cette abondance ordonnée, de cet asservissement joyeux, de ces souriantes cultures, une harmonie s'établissait, non plus fortuite, mais dictée, un rythme, une beauté tout à la fois humaine et naturelle, où l'on ne savait plus ce que l'on admirait, tant étaient confondus en une très parfaite entente l'éclatement fécond de la libre nature, l'effort savant de l'homme pour la régler. Que serait cet effort, pensais-je, sans la puissante sauvagerie qu'il domine ? Que serait le sauvage élan de cette sève débordante sans l'intelligent effort qui l'endigue et l'amène en riant au luxe ? - Et je me laissais rêver à telles terres où toutes forces fussent si bien réglées, toutes dépenses si compensées, tous échanges si stricts, que le moindre déchet devînt sensible ; puis, appliquant mon rêve à la vie, je me construisais une éthique qui devenait une science

Le second chapitre approfondit l'interpellation du maître au disciple, et analyse sa *forme poétique* comme l'un des enjeux essentiels – et sans doute même prioritaires – du magistère gidien [291]. Cette perspective assigne au livre de Gide une *finalité esthésique* qui nous semble en effet fondamentale. On sait[292] que l'esthésie, qui concerne tout ce qui touche à la sensibilité et que la sémiotique a vulgarisé pour penser la présence des valeurs dans le discours, décrit le moment de contact-fusion entre le sujet sensible et le monde. Son but est de concilier ce qui relève de la sensation et de l'émotion immédiates (l'hédonistique et le bon, l'esthétique et le beau, avec ce qui débouche, *a posteriori*, sur de grands ensembles signifiants (l'éthique et le bien, le véridictoire et le vrai).

L'esthésie se situe en amont de toute prédication discursive et au-delà de la scission entre soi et le monde. Elle précède le moment de la parole magistrale et anticipe l'actualisation du sens. Elle permet donc de penser le bon, le bien, le beau et le vrai dans une unité, et la magistralité des *Nourritures terrestres* relève pleinement de cette approche solidaire et agrégative.

A envisager *Les Nourritures* comme le lien d'une dialectique de maîtrise par laquelle une conception de l'homme chercherait à prendre la forme d'un enseignement, force est de constater que la passation qui s'opère alors de l'auteur et maître au disciple et lecteur trouve son origine puis son impulsion renouvelée dans l'initiative magistrale, première et réitérative. C'est en effet le *je* du texte, depuis longtemps identifié à Gide, qui instaure et prolonge un magistère à destination d'un interlocuteur dont l'appellation *Nathanaël* désigne l'allocutaire et le bénéficiaire, nominatif et générique à la fois. Un point de vue unique donc et en quelque sorte hégémonique préside seul à l'exercice d'une

---

de la parfaite utilisation de soi par une intelligence contrainte. » *L'Immoraliste* (2ème partie, chapitre 1).

[291]On pense ici notamment à l'avant-texte qui annonce *La Tentative amoureuse*. Gide y définit l'écriture de soi (la mise en mots et en livre de l'intériorité) comme la formulation d'un désir exausé (ou celle *d'un possible onirique*) : « Nos livres n'auront pas été les récits très véridiques de nous-mêmes, – mais plutôt nos plaintifs désirs, le souhait d'autres vies à jamais défendues, de tous les gestes impossibles. Ici j'écris le rêve qui dérangeait par trop ma pensée et réclamait une existence. Un désir de bonheur, ce printemps, m'a lassé ; j'ai souhaité de moi quelque éclosion plus parfaite. J'ai souhaité d'être heureux, comme si je n'avais rien d'autre à être ; comme si le passé pas toujours sur nous ne triomphe ; comme si la vie n'était pas faite de l'habitude de sa tristesse, et demain la suite d'hier, - comme si ne voici pas qu'aujourd'hui mon âme s'en retourne déjà vers ses études coutumières, sitôt délivrée de son rêve. Et chaque livre n'est plus qu'une tentation différée. » A mi-distance du rêve (qui fait croire à la réalisation du désir) et de la lucidité (qui connaît bien la vacuité d'une telle impasse), le livre gidien s'écrit donc entre la récusation des pesanteurs et des contraintes du réel et la défense de la part de liberté toujours offerte à l'homme. La poétisation du magistère des *Nourritures* est de cet ordre : il transcende l'expérience pour postuler le bonheur ; mais cet affranchissement des contingences est contrebalancé par l'exigence de vivre (aussi) au monde ; d'où l'indispensable inculcation d'une *éthique à Nathanaël,* qui rende le disciple gidien capable de concilier désir et devoir... *La Tentative amoureuse ou le traité du vain désir*, op. cit., p. [239].

[292]*Discours et écritures dans les sociétés en mutation*, Manuel BENGOÉCHÉA (sous la dir. de), Paris, Centre d'Etude des Nouveaux Espaces littéraires (univ. Paris XIII), « Itinéraires et contacts de culture », v. 39, L'Harmattan, 2007, p. 229.

maîtrise qui, pas à pas, règle le texte et se réalise au fil du livre. Ce point de vue est celui du maître, entité hybride qui confond l'auteur et le narrateur en une seule figure dédoublée, auctoriale et narrative, instance duelle et surplombante, co-responsable du récit et du magistère qu'elle se dit assumer à part égale. Pourtant, le récit du maître et la leçon au disciple supposent en amont un troisième terme fondateur : l'expérience magistrale du séjour africain des années 1893, 1894 et 1895, sa relecture et sa reformulation. Ainsi compris, le magistère des *Nourritures terrestres*, matériau unique d'un livre qu'un unique point de vue organise, nous semble analysable comme l'expérience d'un maître qu'un récit produit et qu'une leçon transmet. Certes, ce schéma tripartite et simplifié n'entend pas décrire l'architecture du livre : il pose une hypothèse relative à la genèse de la dialectique de maîtrise ; non le plan définitif de l'œuvre achevée, mais la voie que le projet didactique a empruntée ou, à tout le moins, qu'André Gide choisit de mettre en avant. Aussi, un tel dispositif invite-t-il à saisir la dialectique du maître et du disciple comme l'écriture d'une expérience personnelle qu'une finalité didactique justifie. En vertu de ce schéma, nous nous intéresserons au prétexte magistral en précisant l'essence et l'enjeu des objets du monde saisis par l'expérience, afin d'en établir la nature et la teneur. Nous verrons ensuite (ce sera l'objet du chapitre suivant) les modalités de l'exposition et les modes de transmission que le récit d'expérience s'emploie à mobiliser pour refondre le *vécu du maître* en un *dit magistral.*

Chapitre sept

DISCOURS MAGISTRAL
ET
DISCOURS D'EXPÉRIENCE

De l'expérience conçue comme un magistère

Avant de prendre en charge l'analyse d'un discours qui se présente comme l'écriture d'une expérience, commençons par ouvrir les yeux sur les fondations d'un projet didactique par nature dédié à autrui et qui se réclame paradoxalement de l'expérience qu'un maître revendique… Car tel est bien le formidable argument sur lequel repose la leçon gidienne. Un magistère y est légitimé comme le prolongement discursif à vocation initiatique d'un vécu strictement privé. Ce parti-pris entraîne avec lui bien des interrogations…

De quel type d'expérience le maître gidien entend-il se faire le chantre ? S'agit-il de l'expérience exotique d'un dépaysement ? L'expérience pédérastique d'un homme jeune et convalescent, débridé de l'interdit moral et culturel ? L'expérience sensorielle et épicurienne du bonheur d'être immergé au monde ?

Qu'est-ce qu'au juste un « maître expérimenté » et un « disciple inexpérimenté » ?. Que signifie *être doué* ou *privé d'expérience* en matière magistrale, et pourquoi, acquise ou manquante, constituerait-elle une ligne de démarcation entre un maître possédant et un disciple indigent ? Que vaut donc l'alternative « avoir ou ne pas avoir » l'expérience, dans la différenciation bipolaire du maître et du disciple en deux figures discriminées de l'accompli et de l'inachevé, du comble et de la lacune ? Ces deux états donnés comme opposables fondent-ils, du maître au disciple, une relation inégalitaire ou complémentaire, un antagonisme ou un compagnonnage ?

Comment par ailleurs nommerons-nous un magistère dont le matériau se réclame du primat d'une expérimentation ? « Système de pensées » ou « corps de doctrines » se ressentent trop des efforts de l'intellection, et par là, sont étrangers à l'univers de l'expérience, corporel et concret, que détermine au contraire le rapport étroit et immédiat de l'être à son environnement, en une cohabitation – une « fusion », dirait Gide – du corps et du monde. « Conception de l'homme » et « vision du monde » semblent des formulations mieux appropriées à l'humanisme qui habite le livre, parce qu'elles disent de l'homme que sa vocation de terrien ne se réalise parfaitement que dans son lien au monde.

Enfin, comment évaluer la pertinence du *magistère expérimental* ? Pour la défense et la promotion de son enseignement, le maître avance-t-il quelque élément justificatif, de nature à séduire son interlocuteur et disciple virtuel ?. Si oui, de quel discours persuasif le propos d'expérience se double-t-il ? Où donc et de quelle façon les valeurs de la leçon et la

légitimité de ses préceptes se donnent-elles à lire ? Comment, enfin, le *je* situé aux commandes d'un texte à visée formatrice, s'intronise-t-il « maître », dépositaire et passeur d'une expérience mobilisatrice appelée à rejoindre le lecteur et à nourrir un apprenti-disciple ?.

Le problème lié à la nature de l'expérience et du programme qu'elle implique, la différenciation maître-disciple, la difficile passation d'un enseignement non conceptuel, l'hésitation de l'instance auctoriale sur les droits d'un maître à enseigner constituent quatre aspects que ce chapitre étudiera particulièrement. Quant au dernier point, mais non le moindre, il relève du prosélytisme gidien aux prises avec les contradictions où l'emprisonnent le goût pour l'autre et le respect envers autrui, le désir d'enseigner et le devoir d'émanciper.

C'est dire si l'ambiguïté gidienne et l'adoption d'un magistère tout empirique jettent sur la relation magistrale des *Nourritures terrestres* un attirant clair-obscur, ni tout à fait intentionnel, ni tout à fait involontaire.

Du monde au moi

Nous partirons de l'hypothèse selon laquelle *Les Nourritures* rapporte, sous les apparences d'une aventure vécue dans le lointain d'un espace atypique, une expérience sensorielle du corps, de la proximité et de la sensation. Voilà pourquoi l'*empirisme* déclaré du maître donne lieu à une possible confusion – dont on dira la portée – entre deux ordres de réalité. D'une part, ce qui est exhibé : l'abandon aux séductions d'un dépaysement, l'acquiescement au bonheur et au plaisir d'un étranger lointain ; d'autre part, ce qui est profondément enseigné : la contingence et la contiguïté du monde vécues sur un mode d'appropriation très intériorisé, comme éléments fécondants du moi. Dans l'esprit des *Nourritures*, l'expérience du monde est initiation à la vie des sens. Ainsi et en dépit du milieu nord-africain qui lui sert de toile de fond le livre d'André Gide n'a rien d'un récit proprement exotique. S'il est vrai que le récit magistral consigne les notations spatio-temporelles d'un séjour en terres étrangères, il le fait de façon sélective, proposant à l'édification du lecteur des éléments de réalité sporadiques, transformés en images ou en formules répétitives, voire obsessionnelles. Si ces éléments sont effectivement puisés à un univers existant et dépaysant, ce dernier n'est que rarement saisi dans sa globalité et jamais envisagé pour sa particularité ou son caractère propre, indices d'un véritable exotisme. Dans cette perspective, le cadre du Maghreb, d'abord lieu de villégiature et

d'autobiographie, n'est bientôt, sous la plume gidienne, qu'un décor, au premier plan duquel se jouent les réels enjeux d'un magistère[293]. Jamais totalisé mais toujours appréhendé par le détail (auquel le maître, appliquant une loupe d'observateur gourmand, prête un relief particulier et souvent inédit), ce cadre comme un rideau de scène est propice à la célébration d'autre chose que lui-même. Aussi, est-ce l'acuité du regard plus que la nature du lieu observé, les non-dits d'un discours d'observation et les accentuations d'une parole lyrique qui permettent de dégager *Les Nourritures terrestres* de tout tropisme exotique.

Du reste, les réminiscences de l'auteur en Afrique du Nord détonnent grandement avec les descriptions qui exalteraient le voyage au long cours et les lointains merveilleux. Rappelons par exemple que le moment de la traversée en mer jusqu'aux rivages de l'Algérie donne lieu à un témoignage des plus brefs et passablement négatif, d'un voyageur que l'on devine pressé de relater autre chose qu'un déplacement marin[294].

L'ensemble du récit d'ailleurs ne se déploie pas selon un itinéraire dont les moments marqueraient les étapes par le fragment ou la séquence, l'architecture d'un texte-témoignage conçu et construit comme une expérience de voyage dont il mimerait l'espace et le temps. Rien de tel : le *je* des *Nourritures terrestres* affiche une présence au monde méticuleuse et avide, qui, circonspecte et cependant gourmande, se manifeste comme une exploration de l'anecdotique et une quête de la jouissance, laissant loin derrière toute préoccupation ou effet d'écrivain-voyageur, liés aux questions de chronologie et de spatialité. Quelque chose d'indéfinissable, d'atemporel même, imprime au contraire chacune des pages d'une évocation essentiellement lyrique où les coordonnées du lieu et du moment sont, sinon absentes, du moins secondaires. Ainsi, le séjour raconté se passe de la thématique habituelle du voyage. Le fait d'être au monde avec intensité – clef de la philosophie gidienne – n'implique nullement d'ailleurs le déplacement obligé ou le dépaysement à tout prix. Quant à l'éventualité d'une dimension merveilleuse propre au récit

[293]Et c'est là, croyons-nous, une différence de taille : entre *Les Nourritures terrestres* de 1897 et les feuilles de route que Gide rédige sur place quelques années auparavant, il y a dépassement de l'écriture diariste contemporaine d'un vécu et solipsiste, à l'écriture magistrale, différée et ouverte sur autrui. Gide est passé du *journal* au *manuel*.

[294] « Fin de la nuit. On lave le pont dans le matin trop frais, avec l'eau de la mer qu'on hisse dans des seaux ; aération. – De ma cabine j'entends le bruit des brosses de chiendent sur le bois. Chocs énormes. – J'ai voulu ouvrir le hublot. Bouffée trop forte d'air marin sur le front et les tempes en sueur. J'ai voulu refermer le hublot… Couchette ; y retomber. Ah ! tous ces chavirements horribles avant le port ! Carroussel des refets et des ombres sur la paroi de la cabine blanche. Exiguïté. Mon œil lassé de voir… » (Septième livre, p. 424). Gide supportait-il mal les voyages en mer ? L'eau salée ajoutée aux cabines forcément étroites des bateaux ne semblent pas constituer ses nourritures de prédilection… Le même Gide, un bon quart de siècle plus tard écrira: « Hier, inondation de ma cabine, au petit matin, lors du lavage de pont. Un flot d'eau sale où nage piteusement le joli petit Goethe *letherbound*, que m'avait offert le Comte Kessler (où je relis les *Affinités*). *Voyage au Congo*, « folio » 2731, p.14.

de l'expérience, on se persuade vite que les descriptions gidiennes ne sacrifient guère aux lieux communs du genre : la couleur locale, les éléments de contingence ou les fleurs rhétoriques du pittoresque n'y sont pas légion... Préférant au dynamisme et à l'élan du bourlingueur, l'aplomb et le regard du contemplateur, répudiant toute vision sur-codée pour ne s'attacher qu'aux réalités de la nature offrant sensation, le maître qui officie aux nourritures en terres étrangères n'est pas un professeur d'exotisme. Si le livre est un bréviaire (comme on l'a dit si souvent), il n'est pas celui d'un ailleurs merveilleux. La leçon magistrale et son objet sont à chercher dans une autre direction. Le lyrisme gidien n'est pas dans l'éloquence d'un dépaysement. De quelle espèce de « voyage » le maître entretient-il donc Nathanaël ?.

Nous pensons que la leçon du maître est une leçon de choses où l'observation du réel prend la valeur d'une initiation à l'usage des sens. Voir, écouter, goûter et toucher supposent une extériorité, mais dans la pensée gidienne, l'exercice sensoriel prime sur l'exploration du monde. C'est la perception qui est le terme du magistère. Le maître n'effectue la découverte du monde que pour mieux en jouir, c'est-à-dire *in fine* jouir de lui-même...

Cette posture individuelle (voire individualiste), entre cependant dans la logique (ou peut-être la simulation...) d'une *relation* : l'expérience du maître se présente comme un enseignement au disciple, une remémoration et un programme. Elle n'est pas un solipsisme puisqu'elle exhibe une nécessaire transitivité. Le rapport au monde se double alors d'un rapport à soi et à autrui. Etant entendu que la fin du magistère cible, non la prise en compte du monde, mais la prise de conscience de soi et de l'autre, la dialectique de maître organise alors l'articulation triple du monde, du maître et du disciple.

Laissant la question du disciple à des considérations ultérieures[295], nous conjecturons que la seule « matière » ici enseignée se présente comme le reportage d'une immersion et le témoignage d'une réceptivité : elle cumule deux aspects d'une même expérience, deux ordres empiriques qui entrecroisent l'extériorité du monde et l'intériorité du maître. Autrement dit, l'expérience du monde venue jusqu'au disciple à travers l'évocation des lieux et des choses, vaut surtout comme l'expérience d'un moi qu'une sensorialité et une sensualité expriment.

[295]Le destinataire de l'initiation et la question de l'*échange* poétisé entre maître et disciple seront abordés dans *L'exhortation poétique au disciple*.

Du je au tu ?

Les Nourritures terrestres repose ainsi sur un *schéma triangulaire* dont les polarités sont le maître, le disciple et le monde. Une telle configuration, exemplairement stabilisée et en équilibre parfait, interdit qu'on favorise l'un ou l'autre des trois actants de ce mécanisme magistral, effectivement égaux, co-présents et également liés. Or, la structure de n'importe quelle transmission se conçoit spontanément comme une linéarité : on la perçoit tel le fil d'une dynamique tendue entre un émetteur et un récepteur entre lesquels circule, sur les voies d'un canal de communication, un message associé à un objet distinct de ceux entre qui il transite et (pour cette raison) distinctif des rôles et des statuts de celui qui l'énonce et de celui qui l'écoute. *Les Nourritures terrestres* au contraire présente la particularité d'un *schéma de passation circulaire et cyclique* : circulaire parce que l'énonciation magistrale brouille des identifiants des deux partenaires de la maîtrise que le texte présuppose interchangeables et superposables ; cyclique dans la mesure où, fondé sur la redondance et la récursivité, le dit du maître multiplie à destination de son disciple les formules de la réitération, de la résonance et du ressassement. Aussi, la notion de « symbiose » si souvent invoquée pour caractériser la présence au monde de l'homme gidien trouve-t-elle dans le cadre de la maîtrise un emploi en quelque sorte suractivé : non seulement l'individu (maître, disciple) est immergé dans le monde, perméable aux sensations et disponible à son action (c'est-à-dire consubstantiel à son environnement), mais son dédoublement en figure magistrale ou discipulaire est lui aussi affecté d'une porosité particulière (imprégnation et absorptivité) qui fait de la *triangulation relationnelle* le lieu d'une osmose totale. Ainsi, les derniers moments de ce chapitre consacré à l'immersion du maître et du disciple dans une expérience commune et liante, réflexive et transitive, se proposent d'examiner un rapport au monde ambivalent (de nomination *et* d'incorporation) qui joue sur la déconstruction différentielle des principes d'extériorité et d'intériorité. Fixons à présent notre attention sur quelques-uns des espaces et des objets les plus emblématiques du magistère gidien – la ville et le désert, l'eau et les sources – et voyons dans quelle mesure ce décor sert l'expression de perceptions qui finalisent une jouissance de soi par la fictionalisation d'une initiation pour autrui.

1 Rencontre avec les lieux gidiens

On a dit plus haut combien la traversée de la Méditerranée – et malgré sa symbolique « clef en main » du dépaysement, du renouveau… – suscitait peu la ferveur du voyageur. L'exemple que nous avons alors donné est relatif au second séjour de Gide en Afrique (décembre 1894 - avril 1895) et ce fragment autobiographique ressemble plus à l'extrait d'un compte-rendu de voyage qu'au thème d'une expérience intéressante, point de départ d'un possible magistère. La thématique du voyage africain et son halo connotatif (décentrement de soi, fuite hors du quotidien, alternative à l'esprit judéo-chrétien, clichés exotiques) ne retient guère l'attention de Gide, peu lyrique sur la question. Cette translation marine, l'écrivain et mentor n'en fait pas une *nourriture* digne d'être fêtée, c'est-à-dire enseignée (car pour le maître, l'enseignement se reconnaît à l'allégresse qui l'accompagne, et ferveur vaut maîtrise) ; rien de plus qu'un moment nécessaire, banale translation mécanisée d'un lieu vers un autre…

Cette indifférence aux aspects contingents du voyage s'explique diversement.

Bien des lieux décrits, et par là devenus objets d'expérimentation, semblent obéir à une catégorisation implicite à deux tiroirs. L'*intérieur* (ville, chambre, café) et l'*extérieur* (plaine, mer, désert) s'y répondent de façon symétrique et dynamique. Ainsi, un passage qui métamorphose une démarche (effective ou virtuelle) d'expansion en un processus d'épanouissement personnels organise souvent un déplacement d'un lieu fermé vers un espace ouvert. L'évocation des lieux peut alors se lire dans un mouvement où clôture et ouverture se succèdent selon une marche invariable.

Ce principe de bascule se vérifie à propos de la ferme. La configuration des lieux s'agence ici par huis-clos contigus (granges, greniers, laiterie, étable, fruitier, pressoir, distillerie, remises), puis débouche sur « la dernière porte ouvrait sur la plaine », formule d'ouverture significativement placée aux confins d'un blanc textuel matérialisé par une ligne de points de suspension[296]. Une exploration « thématique » passe alors en revue les lieux de l'économie agricole (conservation des denrées, transformation des fruits, hébergement des animaux, outils et instruments aratoires) et les différents aspects du travail du fermier qui leur correspondent. Un tel choix d'exposition privilégie l'éclatement thématique et topographique ; il construit une évocation énumérative mais dynamique : l'intérieur et l'extérieur s'y répondent. Au temps du présent associé à la satisfaction, la sécurité et le repos (plan intérieur) succèdent les deux temporalités du passé et de l'avenir (plan extérieur). C'est ainsi que « foin » et « fourrage », perçus dans le présent d'un lieu

[296] *Cinquième livre*, *III*, p. 409.

clos, renvoient d'une part au souvenir (« c'était moi qui regardais ces mêmes herbes maintenant qui sont flétries ») et d'autre part appellent à prolonger ailleurs l'expérience : la porte qui ouvre sur la plaine matérialise la poursuite de la quête et le prolongement du vagabondage, ainsi aiguillonnés par un désir à la fois actualisé et mémorisé).

Ainsi, le huis-clos (le bateau, la ferme) n'est jamais qu'une étape – un état premier – préalable et non satisfaisant ; il doit être dépassé : la *commutation intérieur/extérieur* des lieux dit cet inexorable surpassement. Si les espaces défilent et s'évanouissent au long du récit d'expérience, c'est que celui qui les foule est un marcheur insatiable qui glisse et goûte de l'un à l'autre, en une expertise apparemment sans fin… sans fin comme le désir.

Prendre acte de l'existence d'une clôture, la signaler, puis rêver une ouverture à vivre et à transmettre, telle est l'incessante modulation qui, d'étape en étape, conduit un quêteur et un maître ; s'y inscrit alors la clef d'un magistère pour qui l'expérience – cette jouissance – par la multiplication avide des lieux qu'elle réclame, est aussi infinies réminiscences et promesses.

1.1 Les villes ou la villégiature impossible

La ville, sans être un élément thématique majeur des *Nourritures terrestres*[297], revient tout de même à plusieurs reprises comme objet d'expérience. Il semble donc intéressant de s'attarder sur quelques-unes des notations qui l'évoquent. La plupart du temps, le thème s'exprime par le substantif pluriel :

> Il y a des villes et des villes ; parfois on ne sait pas ce qui a pu les bâtir là ;[298.]

Pluriel dévaluatif (toutes les villes se ressemblent, aucune singularité ni valeur individuelle ne les distingue, aucun intérêt spécifique ne les particularise) aux antipodes de la convention exotique qui décrit chaque lieu fortement marqué et typé. Le début de phrase cumule le gallicisme « il y a », et le coordonnant « et » ajoute à la coloration défavorable du propos. Quant à la seconde proposition, en fonction de renchérissement, elle dit combien ces villes, innombrables et interchangeables, sont sans rime ni raison, illégitimes, injustifiables… aux yeux d'un « on » auquel l'indétermination confère une portée démultipliée par l'effet de la généralisation.

[297]Cependant, une mention d'importance dans le préamblule : « […] dès qu'on eût été loin des villes, et que je t'eusse dit : oublie-moi », p. [349].
[298]*Sixième livre*, p. 419.

Une approche analogue et péjorative s'exprime parfois mais de façon moins directe :

> Oh ! villes d'Orient, du Midi ; villes aux toits plats, blanches terrasses, où, la nuit, les folles femmes viennent rêver. Plaisirs ; fêtes d'amour ; [299].

Sur une toile de fond réaliste, se greffe une appréciation formulée par l'interjection liminaire ambiguë et l'adjectif « folles » qui se rapporte (qui, par l'allitération, « coagule ») au substantif « femmes »… Notons aussi, parce que c'est significatif, que cette évocation urbaine est une scène nocturne. Or, le thème de la nuit, rarement suggéré et presque toujours dégradé dans *Les Nourritures terrestres* accentue ici la visée dépréciative : supprimez le jour, sa lumière et sa chaleur : vous supprimerez les conditions indispensables à l'expérimentation magistrale… L'expérience du maître et du monde est une expérience diurne et solaire.

Encore un récit disqualifiant de la ville donc… Se peut-il qu'une malédiction pèse sur elle ?*(«* J'ai quitté mes vêtements de la ville qui m'obligeaient à garder trop de dignité[300] *»*, lit-on au début du chapitre consacré à la Normandie).

La ville est décrite et décriée : elle est ce lieu qui dénature l'être parce qu'elle le contraint aux conventions et aux convenances. Là où s'exerce la norme pour tous, il n'est plus que l'assentiment forcé et l'obéissance individuelle au diktat collectif. Dans ce cadre d'oppression, la mise vestimentaire, standardisée et normalisatrice, produit l'aliénation que le discours ambiant récuse en le reformulant (fourbement) du mot de *dignité*. Pour qui se résigne mal aux us et coutumes, ou se prête malgré lui aux usages de sa condition, la vêture est un carcan qui est langage d'imposture : l'apparence que le vêtement confère à celui qui le porte ne suffit-elle pas à donner des gages à la moralité de l'individu « habillé » ?... Dans ce cadre liberticide, le *je* magistral, déguisé, engoncé, ne peut jouer qu'un rôle imposé, étriqué, et entrer malgré lui dans le jeu d'une mascarade urbaine que sa sensibilité et son intériorité évidemment refusent.

La ville n'est donc ni plus ni moins qu'un théâtre. Par ses codes et ses usages tout soucieux d'extériorité, elle sécrète contrainte, tromperie, hypocrisie et coercition. Chaque fois que le *convenable* se substitue au *morale*, la priorité donnée au sociétal affadit les valeurs et contrecarre les désirs. La feinte dignité contraint un corps emprisonné et dissimule des impulsions défigurées. L'expérience de la ville est le moment négatif et négateur d'une dépossession et d'une altération. Le costume qu'elle exige vicie la morale puisque le brevet de dignité s'y acquiert par la seule exhibition du vêtement, pour peu qu'il soit idoine aux usages en vigueur ; il claquemure l'être humain captif de comportements

[299] *Sixième livre*, p. 419.
[300] *Cinquième livre*, II, p. 401.

stéréotypés, en adéquation de façade avec le vertueux signal dont il est le support et l'expression factice. Le vêtement-camouflage dénonce ainsi l'action d'une anthropométrie, à la fois sociétale et morale – grégaire en un mot – dont le *je* gidien veut s'affranchir. Son immersion dans la ville ne peut donc être que mensongère et momentanée. Néanmoins, elle le révèle à Nathanaël sous un jour précis : le maître est un marginal, réfractaire aux codes et inassimilable à la norme. De la ville impossible à vivre monte alors une figure magistrale excommuniée et ironique. Contempteur de la feinte morale, éconduit de la ville-théâtre, un maître campe hors de l'enceinte, sur l'éminence d'une position insoumise…

Dans quelle mesure l'*interdit de séjour* dont le maître est frappé mais aussi adorné, constitue-t-il une prise de position magistrale à vocation modélisatrice destinée à former le lecteur ? En d'autres termes, se peut-il qu'un maître destitué de la ville (et donc d'une partie des valeurs de civilisation qui la fondent) soit, en raison de cela même, habilité à former un disciple ?

Du Nord au Midi, de la Normandie au Maghreb, la ville est la plupart du temps le terrain d'une expérience dégradée. Elle est une réalité souvent arbitraire et donc énigmatique, parfois abstraite à force de conformisme et d'uniformité. Bien pensante et pour cela bien pesante aux âmes libres, elle est dans la géographie imaginaire du maître, au mieux une anomalie, au pire, un espace ennemi. Séjour surpeuplé d'entassement humain, saturé de prescriptions, alimentant le mensonge perpétuel du divorce entre l'être et le paraître, la ville, cet espace d'un empirisme négatif, entretient pourtant un rapport intéressant avec la dialectique de maîtrise. D'une part, elle est le prisme à travers lequel une attitude magistrale se manifeste ; d'autre part, elle stigmatise un lieu qu'elle déclare inapproprié à la rencontre du maître et du disciple. Ainsi, inadéquate à la personne du maître et donc impropre à l'action du magistère, la ville est le lieu négatif d'une *anti-expérience*, révélatrice des antipathies et des choix de la morale gidienne. C'est pourquoi la malédiction urbaine se constitue en un détour significatif des valeurs et contre-valeurs que la voix du maître entend inculquer au disciple. La ville, dans sa négativité même, croise les deux images de l'espace renié et de l'individu banni : Gide construit donc les conditions d'une dénonciation et d'une revendication. Le thème de la ville rappelle que si *Les Nourritures t*e*rrestres* se constitue en un magistère, ce dernier se décompose en une critique et un plaidoyer.

Délibérément située aux confins de l'enseignement magistral, incluse dans une démarche de l'éloge et du blâme où elle occupe la fonction d'un repoussoir et d'un faire-valoir, la ville est à comprendre comme un élément de formation offert au disciple. Parce

qu'elle est *empreinte* culturelle et *emprise* morale, le maître applique à son endroit une seule consigne (d'ailleurs très clairement annoncée dans le préambule) : *fuir*.

Il faut s'évader et prendre le large.

La question de notre point de départ se trouve donc à nouveau posée. Si le maître refuse de conduire ses pas et ceux de son disciple vers la ville, à quelle *autre destination*, amie ou ennemie, convie-t-il ce dernier ?

1.2 Le désert (ou le désir) inaccessible

> Caravanes ! que ne puis-je partir avec vous, caravanes ![301]

Contrairement à la ville, le désert est un lieu souhaité, et même convoité par le maître. Mais l'attirance qu'il suscite, la fascination qu'il exerce, se doublent d'un constat d'échec et d'un aveu d'impuissance. Le désert tentateur est un désert inaccessible. Pourquoi donc est-il appréhendé dans l'antinomie d'un objet désiré et d'un lieu impraticable ?. Répondre à cela, c'est lever une ambiguïté, définir la nature de l'expérience magistrale et, conséquemment, mieux saisir les enjeux de l'initiation au monde offerte au disciple.

A Chetma, à Oumach, à Touggourt, le désert est proche des hommes. Ils le parcourent et le traversent, jour et nuit, en de régulières et monotones caravanes. Le désert est aux portes des oasis, à disposition du négoce qu'il facilite, et ennoblit. Espace libre et ouvert, il se prête au piétinement nomade et se livre à tout incursion humaine. La cohorte sans cesse renouvelée des caravanes atteste la ductilité et la facilité de cet espace, ouvert et offert.

Le désert est aussi un lieu magnétique. L'envoûtement dont le narrateur est la proie est d'ailleurs parfaitement rapporté. C'est un lieu si séduisant et charmeur que le *je* personnifie cette terre ; voilà qu'il la tutoie en effet, comme s'il s'adressait à *l'être aimé et redouté*, à l'instar du psalmiste envers le Dieu de l'Ancien Testament.

> Apre Terre ; terre sans bonté, sans douceur ; terre de passion, de ferveur ; terre aimée des prophètes – ah ! douloureux désert de gloire, je t'ai passionnément aimé.[302]

Pourtant, pour le maître seul, le désert est impénétrable, imprenable, à la lisière duquel il repousse son contemplateur, passionné mais immobilisé, cloué par une force invincible aux limites d'un seuil infranchissable. Pourquoi ce lieu, ouvert à tous, serait-il fermé au maître ? Pourquoi une terre dévolue au commerce et au voyage se fermerait-elle, irrémédiablement, mystérieusement, à l'appétit de marche et de mouvement d'un maître

[301] *Septième livre*, p. 431.
[302] *Septième livre*, p. 432.

désireux d'en fouler l'espace ? Montrons que la faction magistrale symbolise moins un départ empêché que la frustration d'un désir.

L'expérience du désert est un déni de l'action. Puisque ce dernier oppose au maître un obstacle, innommé mais imparable, il n'y a plus de passage – ni de passage à l'acte – pour celui qui, ensorcelé mais incapable d'avancer, se consume en convoitise vaine et s'épuise en d'incalculables tentatives (« que de fois… »). Le lyrisme serait-il l'écriture déceptive des élans empêchés, et la mise en voix d'une impuissance magistrale? Toujours est-il qu'une telle expérience, caractéristique de l'inaptitude de l'expérimentateur à agir, abandonne alors le terrain de la réalité pour investir une autre dimension, mentale et virtuelle, celle-là. L'expérience ainsi réévaluée n'est plus celle du désert mais celle d'un *désir du désert.* A la célébration de l'objet extérieur, s'est substituée l'effusion d'un désir intérieur. En se déréalisant ainsi, les enjeux de l'expérience s'enrichissent et la symbolique du désert se pare de nouvelles harmoniques. Ces terres, inhospitalières mais tentatrices, représentent autre chose qu'un infini proche qui se déroberait à toute préhension, un horizon à portée de regard mais inexorablement inaccessible, matérialisé par sa seule frontière, bordure ironique qui, dès le seuil, viendrait frapper le maître d'un interdit, personnel et irrévocable. Le désert est plus qu'un obstacle et plus même qu'un espace objectivé. Il est la représentation du désir : fallacieusement tout près (entendez, faussement assouvissable), omniprésent, obsessionnel, incommensurable et à jamais comblant.

Le désert n'est pas un objet exotique : les merveilles sahariennes sont la métaphore d'un état d'humaine condition. La splendeur et le sublime des terres du Sud ne relèvent pas d'un lointain paysager, qu'une plume occidentale, éprise de folklore et de pittoresque, aurait dessiné... Délocalisé (malgré l'emploi fréquent du toponyme, usage emprunté au journal et au carnet de voyage), le désert auquel le maître sempiternellement aspire, n'en demeure pas moins un lieu sans particularité. Sa poétisation en effet n'y ajoute aucune typicité, dans la mesure où il matérialise la tentation nue et brute, toujours égale à elle-même et toujours recommencée.

Le désert, comme le désir, est toujours le même et toujours renaissant. Il n'est ni de réalité ethnographique ni sujet d'un exercice de style exotique auquel un écrivain voyageur se serait, occasionnellement, adonné. L'essentiel de l'évocation n'est pas un extérieur lointain, recomposé et embelli, mais l'expérience intime d'une intériorité tiraillée, à l'image du désir et comme lui désirante et souffrante.

Puisqu'il est sans limite assignable – horizontalité infinie – le désert n'est pas davantage l'espace du voyage. Nous le croyons au contraire le lieu d'un *anti-voyage* où toute velléité de fuite ou d'élan est par là-même d'avance condamnée.

Se sauver ou se retirer n'a pas de sens pour qui hante le désert. Gagner le large n'a pas plus de signification que faire retraite. C'est avec soi que le désert fixe son rendez-vous… Tout le pouvoir ambigu du lieu réside dans son aptitude à la spécularité : le désert comme le désir est *miroir*. Il offre (il *impose*) le reflet de soi-même à qui s'y mire. Le maître qui s'adresse à Nathanaël est un Narcisse, et son narcissisme est moins un hédonisme qu'une ascèse.

Aller au désert, c'est aller à son désir, vers ce qui, de façon équivoque, assouvit et aiguillonne… Ce chemin de révélation de soi, s'il conduit effectivement à l'épanouissement personnel, implique une conception exigeante du bonheur. Car au désert voisinent *l'irrésistible et l'inextinguible !* Ambiguïté d'un appel pressant (auquel nul de saurait se dérober) mêlé à une épreuve que tout un chacun sait incontournable. En confondant désir et désert, le maître gidien enseigne à Nathanaël une douloureuse ambivalence incompréhensible à ceux qui refusent de conjuguer la recherche de la jouissance et l'exigence de l'austérité, se soustrayant ainsi en mauvais discipple au sens profond de la leçon gidienne…

Aux confins de l'oasis, les palmiers s'étiolent, et là, significativement, la vie ne triomphe déjà plus du désert. Du lieu symbolique et mirifique, l'écrivain ne cache rien de sa dureté. Pour qui s'engage au désert, une épreuve commence, car qui satisfait son désir instaure vis-à-vis de lui-même un combat fait de traverses et de contre-temps. Ainsi, l'*aridité* et l'*avidité* disent, finalement, la même chose. Parce que le désert donne soif plus qu'il ne désaltère (il promet plus qu'il ne comble), il est le cadre de vie réel et le mode d'existence figuré d'un stoïcisme enseignée.

L'expérience du désert offre à qui s'y livre la satisfaction et l'insatisfaction, deux nourritures réconciliées, ou rendues compatibles, et dont l'alliance enfin acceptée constitue une leçon essentielle du magistère gidien.

Chacun sait que quand il n'y a personne et que l'humanité manque (horizon d'océan, sommet perdu, plaine de nulle part, désert innommable), l'homme qui s'y aventure seul – de gré ou d'aventure – y fait des rencontres, des découvertes à nulle autre pareilles. Au désert, Satan tente le Christ ; et le Petit Prince rencontre le serpent. Parce qu'il implique

l'abolition des liens et l'évanescence des formes, le désert sert de cadre (peut-être unique) à la double expérience d'un retour sur soi et d'une quête vers l'autre.

L'immersion immobile et face au désert est la représentation d'un *je* assujetti à son désir. De cette expérience de la *tentation*, le maître fait la substance d'une *initiation*. De l'acte vécu à la parole prononcée, de l'expérience qualifiante à la morale professante, un magistère se déplie, d'une expérimentation vers une exhortation. On se trouve ainsi en présence d'une magistralité au creuset de laquelle se confondent un *vivre* et un *dire*, un pour-soi et un pour-autrui.

Cette assise donne sa garantie et sa légitimité à une relation qui peut dès lors s'épanouir entre maître et disciple. Quant aux nourritures terrestres dont le désert est l'insondable réservoir (et par maître interposé le dispensateur particulier), elles ne sont rien d'autre – on l'aura compris – que les leçons du désir.

Le motif du désert n'est pas thème à poétisation d'un espace sur-symbolisé, puisqu'il se trouve au cœur d'une volonté d'extérioriser un état de conscience. La philosophie du désir et du bonheur qu'il propose n'a rien de l'apologie du confort ou du bien-être hédoniste et facile. Elle est au contraire l'affirmation d'une confrontation entre soi et le monde, entre soi et soi-même. Et si l'on veut à tout prix voir un *mirage* dans l'évocation du désert gidien, ce ne seront pas les artifices de l'Orient, mais les anamorphoses propres au désir.

Existe-t-il donc un espace, un séjour privilégié auquel le mentor convierait le disciple, dirigeant ses pas et son esprit dans une direction indiquée et pour une destination précise, dont il ferait l'apologie comme d'un *topos idéal* à l'accomplissement de la relation de maîtrise ? On l'a vu : la ville est enclave et le désert est mirage. Les deux espaces sont perçus négativement comme deux clôtures qui, d'ailleurs, fonctionnent adversement telles deux forces de répulsion ou d'attraction. Mais le fugitif qui fuit la ville ne peut davantage franchir la porte du désert… Ni l'un ni l'autre de ces espaces ne constitue le lieu de la maîtrise. C'est que la distance y paraît un élément d'entrave qui empêche ou retarde la réalisation du magistère. Qu'elle soit rendue sur le mode de l'éloignement urgent et salutaire (ville) ou de l'intervalle inévitable et insondable (le désert), la distance s'oppose en effet à toute tentative d'enracinement de la dialectique. Comment donc sortir d'un dilemme en vertu duquel il faut se tenir résolument à l'écart de la ville dans un esprit d'évitement, ou camper inlassablement aux bornes du désert en une posture de l'attente ? Parce que l'une est intempestive et l'autre impraticable, la ville et le désert sont deux

espaces d'isolement. L'un et l'autre renvoient donc le maître et son disciple à la solitude d'un *exil magistral*.

Sans pittoresque ajouté ni couleur locale surimposée, sans élément d'authentification ethnographique, l'évocation des lieux ont la présence magistrale témoigne, échappe ainsi aux deux formules de la thématisation à visée exotique et du compte rendu de voyage volontairement réaliste. L'expérience des lieux ne se réduit jamais à l'observation ou à l'arpentage de l'espace. Dépouillée d'intention topographique et sans arrière-pensée exotique, la géographie des *Nourritures* au contraire déconstruit l'espace, par l'abolition ou l'effacement de tout ce qui dans le réel distingue et sépare.

Un tel gommage est particulièrement sensible dans le passage où le maître pérégrin évoque ses divers domiciles passés. Quinze lignes suffisent à mentionner cinq villes et, indirectement, quatre pays et deux continents :

> A Rome, près du Pincio, au ras de la rue, par ma fenêtre grillée, pareille à celle d'une prison, des vendeuses de fleurs venaient me proposer des roses : l'air en était tout embaumé. A Florence, je pouvais, sans quitter ma table, voir le jaune Arno débordé. Sur les terrasses de Briska, Meriem venait au clair de lune, dans l'immense silence de la nuit. Elle était enveloppée tout entière d'un grand haïk blanc déchiré qu'elle laissait tomber en riant sur le pas de la porte vitrée ; dans ma chambre l'attendaient des friandises. A Grenade, ma chambre avait, sur la cheminée, au lieu de flambeaux, deux pastèques. A Séville, il y a des patios, ce sont des cours de marbre pâle, pleines d'ombre et de fraîcheur d'eau ; d'eau qui coule, ruisselle et fait au milieu de la cour un clapotis dans une vasque.[303]

Un tel compendium domiciliaire se présente sous la forme d'une parole énumérative, éclatée et qui, souverainement, fait fi du réel (diversité et distance des lieux sont passées sous silence, abolies par la conscience parlante) et promeut donc la délocalisation généralisée de l'espace, cependant fédéré selon une autre logique. Car cet inventaire, tout disparate qu'il soit[304], suggère une autre cohérence. Son principe d'unité

[303] *Sixième livre*, p. 417-418.

[304] Une telle écriture de la spatialité préfigure peut-être la manière d'Apollinaire et la modernité poétique des dernières années du siècle. Le long poème « *Zone* » qui ouvre *Alcools* donne le ton et le thème d'une modernité poétique que la plume gidienne, aux confins du XXe siècle, semble annoncer. Le poème, prélude d'un florilège qui rassemble une décennie de poésie commencée en 1898, est le kaléidoscope des villes et des vicissitudes de l'amour. Autobiographe (*chacun de mes poèmes est la commémoration d'un événement de la vie*), il est aussi une conversation qui se donne les apparences d'un entretien entre le *je* du poète et un *tu* mal identifié ; l'évocation de l'espace, enfin, prolonge et continue la manière de Gide. Dans les deux cas, les lieux évoqués sont juxtaposés sur le fil souple et sinueux d'un itinéraire imaginaire : « Tu es à Paris[…] Te voici à Marseille […]Te voici à Coblence […] Te voici à Rome […] Te voici à Amsterdam ». Un tel éparpillement de l'espace et de la conscience, des lieux et de leur inscription textuelle, est commun aux écritures gidiennes et apollinarienne. Le lecteur trouvera, également, le thème de l'errance et du personnage du poète-migrant, celui de l'ubiquité, du patchwork et du simultanéisme ; l'exploration optimiste et enthousiaste du monde qui, balayant l'angoisse symboliste issue du spleen baudelairien, dit oui à la vie dans la mouvance du naturisme naissant ; la jubilation et l'effusion verbales d'un tour de monde » qui exprime aussi l'avènement d'un homme nouveau, libéré et grandi (jusqu'au gigantisme chez Apollinaire) ; la modernité du langage, l'affranchissement de la poésie de tradition, les innovations en matière de prose poétique ; celle du référent élargi, « mondialisé » et que les moyens de locomotion récents (Clément Ader réussit son premier vol en… 1895) souvent accueillis et célébrés par les poètes contemporains, suscitent et révolutionnent la contribution de la mémoire (réhabilitée par Bergson dans *Matière et mémoire*, 1897) dans l'inspiration et le travail du

découle de l'*errance* et de la *disponibilité*. La multiplicité des lieux qui finissent par faire coalescence est ce par quoi s'exprime cette bohème-là. S'y rattachent la hantise des lieux clos (« Que serait une chambre pour nous, Nathanaël ? Un abri dans un paysage ») et l'éloge de la perméabilité (« Un mur […] poreux à la lumière du Midi »). L'essentiel, fil d'Ariane de cette évocation multipolaire, réside dans la sensation qui résulte de la cohabitation d'un homme et du monde (« […] une maison roulante, voyageuse, transparente à toutes les faveurs du Midi… »). Aussi, la fragmentation et le pêle-mêle « géographiques » disent-ils l'étoilement et l'éclatement d'une expérience des lieux d'abord sensorielle. Là gît la force évocatrice du passage : par l'effacement des distinctions d'espaces résorbés dans une seule et même perception, il enseigne la disponibilité, sur le modèle du maître itinérant *apte en tout lieu à goûter toute sensation.*

D'une façon plus large, le nomadisme et le cosmopolitisme, si prépondérants dans *Les Nourritures terrestres*, ressortissent à un même traitement de l'espace. L'expérience des lieux se cristallise dans la perception d'un *je*, *collecteur* et *collectionneur* de sensations. Aussi, ces lieux sont-ils moins des territoires singuliers que des occasions offertes à l'appétit d'un « faux » voyageur. Les détours et les errances du maître gidie, de la ville au désert sont les images pérégrinantes d'un être en recherche de sollicitations sensorielles et sensuelles. L'*homo virator* de Gide est un *homo sentiens*.

Pour Gide donc, qu'est-ce qu'un *lieu* ? La partie détachable d'une histoire personnelle, le moment d'une vie et plus sûrement, une part de soi-même liée à la sensation, actuelle ou mémorisée. Dès lors, on comprend que l'expérience dont il est l'objet s'accompagne nécessairement d'une espèce de déréalisation : l'isotopie qui condense la diversité des localisations au point de convergence d'une sensation désindividualise l'espace en raison du primat de la perception. Comme une sorte de laminoir, celle-ci contribue à l'indéfinition de lieux systématiquement appréhendés à travers la focale d'une *réceptivité*. La redondance des évocations quant à elle dit la permanence et l'insatiabilité

---

poète, garante de l'unité et de la permanence du sujet, constructrice du moi et du moment poétique. Le « Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers » qui conclut fièrement le recueil d'Apollinaire procède de la manière gidienne de rendre compte d'une présence jubilatoire au monde. Le prosaïsme du référent fondateur d'un lyrisme nouveau, moins sentimental et plus sensible c'est-à-dire plutôt ancré dans la perception (du monde) que dans l'affectivité (du poète); l'optimisme d'une déambulation toujours prometteuse malgré les adversités et les traverses ; la dialogue avec soi et avec autrui ; l'écriture de la rupture et de l'éclatement qui valorise une cohérence textuelle plus intérieure et plus intime au poète ; l'idolâtrie de l'instant compatible avec le jeu de la mémoire et les projections de l'imaginaire constituent, selon nous, un ensemble de données convergentes par lesquelles Gide et Apollinaire se rejoignent. « Je suis ivre d'avoir bu l'univers » : une même parole pour deux poètes.

d’une faim du monde, que ses lieux si divers et renouvelés attisent mais se sauraient définitivement assouvir.

Il n’y a donc pas de lieu d'élection pour la relation de maîtrise. L'expérience rapportée n'est pas aventure spatiale mais chemin d’initiation. L'exploration du réel est une intériorisation de l’être. Le maître (et son disciple invité) sont deux *prospecteurs de sensations* ; nomades et itinérants, mais pour un voyage intime où les lieux réels figurent les mobiles et les finalités d’un parcours qui doit moins aux contingences du monde qu’aux méandres du désir.

Puisque riment expérience du monde et exploration de soi, la ville et le désert seront lus – et appris – par le disciple comme deux symboles : celui de l’anti-lieu du peuplement grégaire et de la coercition collective; celui du désir douloureux et inextinguible. Puisque la ville est corruptrice et le désert inaccessible, le magistère entre multitude et solitude ne mène nulle part… sinon jusqu’à destination du *moi magistral et discipulaire*.

Le maître est sans parage et sans pays. Toujours en marche vers son désir, cet apatride conduit quelqu'un dans les pays de sensations indicibles et difficiles. Les lieux de ce *périple à deux* ponctuent les étapes d’une quête, d'une faim et d'un assouvissement. La déréalisation des lieux traversés et l'impossibilité d'assigner au voyage un terme résolutif et gratifiant disent combien le magistère gidien, porté par la métaphorisation du désir en des espaces imaginaires, est, fondamentalement, celui d'un *rêve* et d'un *voeu*. Puisque les lieux sont moins des séjours que des images et le voyage moins un déplacement fini dans l'espace qu'un déploiement ressassé de soi-même, le dit magistral qui en assume la passation suppose une « compréhension » problématique de l'expérience gidienne : en vertu de quoi le disciple interprétera-t-il la « lecture du monde » qui lui est faite, paysagère et lointaine, comme une initiation intimiste et spirituelle, et comment par ailleurs, le maître pourra-t-il auprès de son émule s'acquitter *totalement* d'un tel magistère si ce dernier se reconnaît indicible et se déclare infini ?

2. Toute chose est un fruit

2.1 Une insignifiance reconnue : le caillou

Il y a tout au long des *Nourritures terrestres* une attention aux petitesses et aux insignifiances de la nature qui, une fois mises en discours, acquièrent leurs lettres de noblesse, au lecteur inoubliables. Par la magie d'un regard et d'un verbe, ces riens – degré zéro de l'expérience – sont réévalués en objets perçus par quelqu'un et racontés pour un autre constitutifs d'un magistère tendu entre une immersion et une exhortation, et dont le matériau empirique puise effectivement aux choses les plus ordinaires : des cailloux, de l'eau, du sable…

On partira donc de l'hypothèse qui voit dans *Les Nourritures* un développement et un plaidoyer : une leçon de choses qui dit la réhabilitation des éléments les plus inaperçus du monde naturel. On s'attardera également aux enjeux d'une expérience qui situe le maître à mi-chemin du monde et de Nathanaël, c'est-à-dire dans l'entre-deux d'une localisation et d'une interlocution. On dira les implications que suggère cette position, mi-solitaire et mi-enseignante. Ici comme plus haut, nous tenterons de montrer que la leçon du maître recèle une proposition seconde, qui est la quintessence du magistère gidien : une connaissance de soi-même par l'éducation des sens, dont le mentor se fait tour à tour l'expérimentateur et le prosélyte.

Commençons la leçon de choses par une définition de géologue. Qu'est ce qu'un caillou ? *: Une pierre, quelconque, de petite dimension et le plus souvent dure*[305]. De ce dernier objet de la nature, vil par son universalité, insignifiant à force d'omniprésence, trivial et bas entre toutes les choses qui constituent la terre et peuplent le sol, le maître gidien fait le sujet d'une proposition d'éducation… La banalité enfin nommée, le rien devient alors objet signifiant d'une expérience et d'un enseignement. Cette réhabilitation, nous la comprenons comme la manifestation d'une hypersensibilité (éprouvée ou revendiquée) dont Gide se veut la figure et le passeur exemplaires. Évoquer patiemment – *gravement* – ce que tout le monde tait faute d'y être un tant soit peu attentif, c'est donner du sens au monde... et à l'homme. Vivre une telle participation, c'est être conscience réfléchissante du monde, et se positionner dans la geste magistrale d'une initiation.

> Cailloux blancs des routes dans l'ombre, réceptacles de clarté. Bruyères blanches dans les crépuscules des landes ; dalle de marbre des mosquées ; fleurs des grottes des mers, actinies… Toute blancheur est de la clarté réservée[306]

La terre est le règne du minéral originellement brut ou fruit du travail des hommes (caillou, grotte… marbre, dalle). Lorsqu'il est vespéral, le minéral se donne à la lune dont

[305] *Grand dictionnaire encyclopédique*, Larousse, 1982, tome 3, art. « caillou » p. 1649.
[306] *Sixième livre*, p. 414.

il est le miroir sur la terre obscurcie. Le caillou est clarté, phosphorescence parce qu'il est le reflet d'un autre monde. Sa présence crépusculaire prolonge la vie diurne de l'homme qu'il éclaire d'une lumière particulière. Ainsi, son humble petitesse s'efface devant sa prodigieuse multiplicité, sa froide apparence se fait surface impeccable et réfléchissante ; sa nullité s'évanouit dans la prodigalité de sa présence au monde.

> Ils ne sont pas si brillants que les perles ; ils ne sont pas si luisants que l'eau ; les cailloux du sentier pourtant brillent.[307]

L'éloge paradoxal se poursuit par la comparaison qui, comme tout à l'heure, célèbre les vertus luminescentes de l'habituel proscrit. En une phrase ternaire, énigmatique comme une charade (les deux pronoms personnels *ils* précèdent le substantif auquel ils se rapportent), la comparaison se développe, d'abord en sa protase dévaluative (comparatifs d'infériorité) puis en son acmée (l'adversatif *pourtant*), enfin en son apodose ramassée de cadence mineure et d'intention célébrative. Voilà donc le caillou racheté, et lavé de ses si communes trivialités ! Quant à sa dureté qui pourrait le dénoncer comme une occasion de meurtrissure ou d'inconfort, elle ajoute au contraire à son prix. N'est-il pas en effet, ce caillou, l'élément naturel d'un désert convoité ? N'est-il pas, de surcroît, symbolique d'une participation de l'homme au monde qui embrasse *tout* l'univers en une acceptation plénière, dans le sens où les sensations agréables ou non qu'il provoque sont, de manière égale, accueillies et goûtées ?

Les géologues disent des cailloux qu'ils sont le plus souvent des pierres façonnées par les glaciers, les eaux (et même les vents) qui leur donnent alors leur conformité de cailloux *polis, roulés* ou à *facettes,* selon l'agent extérieur responsable de cette métamorphose. Aussi, la pierre que l'on nomme caillou est-elle le produit manifeste du temps et fille des forces naturelles. Non un minéral associé et malléable, mais immergé et changeant, dont la forme résulte de l'action lente et puissante de son environnement. Pétri par plus tendre que lui, le caillou, en sa fonction de *patient*, participe à la « vie » interactive à laquelle il doit son incessante transformation. Totalement immergé et interdépendant donc, il est le résultat toujours provisoire d'une éternelle symbiose. On se permettra – témérité mesurée – d'y reconnaître une image possible de l'*homme gidien* en situation au monde : un être jeté au milieu de nourritures terrestres puissantes et structurantes, irrésistibles et formatrices.

Le rachat dont le caillou est l'heureux bénéficiaire ne s'entend évidemment pas comme une rédemption offerte à une classe du règne minéral particulièrement malmenée

[307] *Sixième livre*, p. 414.

dans l'univers des représentations mentales[308]… La démarche que Gide entreprend se lit plutôt comme une *restitution*. Le maître, *agent* et *interprète* d'une expérience sensorielle, incarne la capacité et le désir de ressentir le monde. Arrêter son attention ou, pour le dire mieux, fixer ses sens sur le moindre des éléments naturels, c'est mettre en pratique l'une des idées-clefs du magistère gidien : rendre à l'homme la conscience, la maîtrise et la jouissance de son environnement, le vouloir entièrement et sans *a priori* disponible pour le monde.

2.2 Une rareté magnifiée : l'eau

S'il est un élément naturel dont l'évocation est omniprésente dans *Les Nourritures terrestres*, c'est bien celui de l'eau. Le thème alimente un lyrisme qui colore le magistère d'une tonalité particulière et confère au maître le double rôle de *prédécesseur* et d'*intercesseur* auprès de Nathanaël. Notre approche sera quadruple. On se demandera pourquoi l'eau, si rare au désert, retient toute l'attention du maître, et quel sens il donne à la célébration festive dont elle est l'objet. L'eau thématisée est aussi l'argument d'un discours qui confronte et élit les deux ordres du naturel et de l'artificiel, dont nous dirons la portée symbolique. L'eau est par excellence le creuset de représentations ambivalentes auxquelles Gide tourne le dos, orientant l'expérience magistrale dans la direction préférentielle de la jouissance. Enfin, on montrera que le thème de l'eau, dont le narrateur déploie tous les fastes, recèle en lui-même son propre dépassement.

Disette dans le monde et surabondance dans le livre... Pourquoi magnifier l'eau dans un pays sans eau ? Quelle est cette expérience qui s'enracine aux terres arides et qui exalte la source ? Quelle clarification apporter à cet apparent paradoxe qui associe sans nul égard à la contradiction *manque réel* et *prolifération livresque* ?...

L'Algérie se trouve au contact de deux grands domaines climatiques dont on se propose de décrire, fort sommairement, les implantations et les caractéristiques, en parcourant le pays, d'abord du nord au sud, ensuite d'ouest en est.

[308]Sauf au pays d'Eldorado décrit par Voltaire en 1759 : « Voilà pourtant, dit Candide, un pays qui vaut mieux que la Westphalie. Il mit pied à terre avec Cacambo auprès du premier village qu'il rencontra. Quelques enfants du village, couverts de brocarts d'or tout déchirés, jouaient au palet à l'entrée du bourg ; nos deux hommes de l'autre monde s'amusèrent à les regarder : leurs palets étaient d'assez larges pièces rondes, jaunes, rouges, vertes, qui jetaient un éclat singulier. il prit envie aux voyageurs d'en ramasser quelques uns, c'était de l'or, c'était des émeraudes, des rubis, dont le moindre aurait été le plus grand ornement du trône du Mongol ». Mais cela une autre histoire…

Au nord, le rivage méditerranéen doux et assez humide où montagnes et plaines alternent, est le milieu des cultures maraîchères : fruits, légumes, agrumes et vignes y poussent sur une mince bande littorale qui, de Oran à Annaba, s'étend sur toute la façade maritime. Au sud, les hautes plaines puis le Sahara sont marqués par un climat sec et rude, une végétation rare et steppique, où croissent seules les plantes qui ont su s'adapter à la sécheresse, comme l'alfa et l'armoise.

A l'ouest, l'Oranais est sec ; il cède peu à peu la place à une région intermédiaire (entre l'Oranais et l'Algérois), singulière par ses puissants contrastes géographiques et climatiques entre un relief montagneux, humide et boisé, et des plaines jadis marécageuses, aujourd'hui le plus souvent sèches. C'est la région de Blidah *fleur du Sahel, petite rose*. Plus à l'est, les deux Kabylies sont les régions du pays les mieux arrosées, et par conséquent parmi les plus hospitalières, du front de mer avec Constantine, ses fruits et ses vignes, à l'arrière-pays où croissent cèdres et chênes liège.

L'aridité est de plus en plus intense à mesure que l'on descend du nord au sud ou que l'on se déporte d'est en ouest. Malgré ces nuances, appréciables compte-tenu de la superficie du pays, l'essentiel demeure l'omniprésence du Sahara qui occupe la plus large partie de l'Algérie ; en ce pays, *l'eau est rare* et se concentre en un point précis du sol, l'oasis, qui doit à l'émergence locale d'une nappe aquifère ou à un oued (rivière au cours intermittent et que le soleil d'été le plus souvent assèche) son aptitude à la végétation. Lieu de culture fuitière et d'habitat humain, l'oasis pourtant n'est qu'un îlot fragile et précaire, perdu au milieu du désert. Blidah (live III), Touggourt et Biskra (live VII) sont des oasis qui « flottaient sur le désert comme des îles »[309].

Quel sens donnerons-nous aux haltes émerveillées dont Gide ponctue son récit algérien ? Comment l'expérience de l'eau trouve t-elle par l'évocation de l'oasis, son cadre et son expression ? Que signifie le panégyrique de l'oasis rapporté à l'imaginaire du maître gidien ?

Les oasis qui « flottent sur le désert » sont intimement liées aux mouvements et aux déplacements de l'homme. Ces zones fertiles encerclées de terres arides se disposent selon deux configurations : ou bien en chapelet le long des vallées des oueds, ou bien en couronne sur le rebord montagneux des dépressions désertiques. Leur linéarité, sinueuse ou courbe, dessine alors de longues chaînes qui jalonnent la piste des caravanes. Lieu de sédentarité pour les autochtones qui maintiennent en vie cet ilôt de fertilité dérobée au désert, l'oasis est pour tout autre une étape, une station au cours d'un voyage, point d'arrivée et presque aussitôt de départ. L'oasis, lieu clos qu'un environnement hostile sans

[309] *Septième livre*, p.429.

trêve menace, et lieu ouvert qu'un incessant trafic humain traverse, conjugue ainsi la *fixité* et la *mobilité*. Lieu d'ancrage édénique et lieu de passage obligé, en lui se manifestent – dans une opposition qu'il neutralise – la volonté de durer et la nécessité de passer… Aussi, le thème de l'oasis enrichit-il l'expérience de l'eau d'une ambiguïté qui avait de quoi séduire le maître : sous la forme évanescente du mirage saharien, c'est la propre anbivalence gidienne qui s'exprime et se reflète.

Biskra fut cité romaine, Blidah ville de la Renaissance andalouse. L'oasis d'Afrique du nord est souvent riche d'une histoire qui la relie à la pensée occidentale. Repère géographique, point d'un espace sans limite, elle est en même temps moment historique qui affermit l'occupation humaine du monde par le souvenir d'un passé, parfois immémorial. L'oasis réalise ainsi la conjonction d'éléments de *nature* et de *culture*. Elle est l'attestation de la civilisation (l'effort de l'homme pour conquérir et maîtriser un espace initialement inhumain) et en même temps le point de contact avec un réel à jamais insoumis (la nature est à ses portes, sauvage, aveugle, force brutale et infinie qui sans relâche s'oppose à l'homme et contredit sa présence au désert).

S'attarder à la surface d'une oasis, c'est donc se tenir au plus près d'une confrontation (la plupart du temps oubliée mais ici essentielle) de l'homme et du monde. Parce qu'elle est un espace de vie mesuré et menacé, sans cesse conquis sans cesse repris, l'oasis approfondit l'éternel et têtu rendez-vous que la nature fixe à chacun d'entre nous. Cet endroit, minuscule au regard de l'immensité qui l'entoure, est en parfait danger d'anéantissement, et cependant toujours riche d'une exubérance vitale intraitable… L'oasis symbolise ainsi et peut être mieux que n'importe quel autre lieu le *désir et la douleur* de vivre. Elle est l'espace idéal et grave pour une prise de conscience et pour une initiation décisive. Le maître, expérimenté parce qu'il a vécu le don et la dîme de l'oasis, peut alors délivrer à Nathanaël la leçon exigeante par sa dualité d'un bonheur *âpre* et *délicieux*.

L'oasis et l'eau sont sœurs. L'irrigation par captation de la source ou de l'oued y précède toujours la mise en valeur des terres. C'est elle qui fit de Blidah une mosaïque de jardins et de plantations d'oliviers, d'orangers et d'amandiers. Les palmeraies de Biskra sont le décor actuel d'une station thermale, et le palmier-dattier est l'arbre de l'oasis sous les hautes frondaisons duquel les abricotiers et les grenadiers plus menus, ainsi que d'innombrables plantes maraîchères ou médicinales, trouvent de très favorables conditions de culture et d'expansion. Gide chante cette profuse nature et, comme le poète « gardien

des eaux » Novalis, sa parole insatiable semble vouée au rappel infini de son existence surabondante et offerte.

L'eau de l'oasis est rare et précieuse, profuse et cependant comptée. Au désert, quiconque est comptable de l'eau, qu'il faut mesurer et ménager, avec soin. En la célébrant, le maître exalte donc une nourriture terrestre par essence géminée, doublement caractérisée par sa prodigalité, et remarquable par la parcimonie avec laquelle on en doit user. Là sans doute réside la réponse la plus décisive à notre questionnement.

L'eau du désert est louée comme une munificence de la nature ; luxe que le maître honore parce qu'elle est l'allégorie d'un enseignement et d'un avertissement au disciple adressés. L'eau est la substance naturelle qu'un magistère transmue en élément d'édification. En effet, en publiant les vertus de celle qui sourd de l'oasis, Gide se fait le chantre d'un art de vivre conçu comme la symbiose féconde mais difficile de l'homme et du monde. Leçon de jouissance, néanmoins sans commune mesure avec toute voracité prédatrice des lieux et des fruits… car l'appétit du maître n'est pas gourmandise de sybarite. L'oasis rappelle combien rare est l'eau, au double sens de ce terme : remarquable comme tout objet qui réveille la curiosité ; en même temps, fragile et délicate, qu'un rien rend instantanément insuffisante, ou dénaturée. L'oasis est *extraordinaire* au désert, et par le biais de cette présence végétale insolite, le maître gidien souligne surtout *le miracle d'une exception*. Parce que l'eau de l'oasis est accidentelle et improbable, elle rejoint le thème magistral du *dénuement*. Dérogeant aux lois climatiques qui régissent le milieu désertique, l'oasis dispense une eau inattendue et inespérée. Voilà pourquoi sa présence, indubitable, prend la dimension d'une exemplarité. Là où rien n'advient, l'oasis pourtant existe. Mais si elle prospère, c'est grâce à la ténacité et la combativité de l'homme. Ainsi, l'eau est cette nourriture qui est le fruit d'un miracle naturel et d'une exigence humaine.

L'eau chantée de l'oasis fraternise ainsi avec le magistère gidien. La quête de la sensation et la recherche de l'extrême s'accommodent en effet aisément de la rareté et la difficulté. Aussi, Gide inculque-t-il à Nathanaël la soif d'un perfectionnement intérieur et la compréhension profonde d'une nécessaire ascèse.

Le panégyrique de l'oasis n'est pas le jeu gratuit d'un paradoxe facile. Il permet au contraire de toucher du doigt ce qui singularise la leçon gidienne : une acceptation de l'équivocité du monde dont les formes, à l'instar de l'oasis, tiennent la plupart du temps le milieu entre le réel et l'imaginaire ; une conception du bonheur non pas envisagé comme un acquis dont l'homme jouirait passivement, mais compris comme une conquête difficile mais exaltante ; une participation intense au monde, et qui ne fait acception de rien. Pour le mentor de Nathanaël, il faut tout prendre – ou plutôt tout goûter – des savoureux fruits de

la palmeraie jusqu'aux eaux croupissantes de l'oued exténué… car *tout* est « nourritures terrestres ».

2.3 Une dualité exemplaire : la citerne et la source

De l'eau, que dit le maître ?

Le thème fait l'objet de notations, variées, délibérément répétitives et litaniques. Dans l'esprit du mentor, parler de l'eau, c'est parler du désir. Ainsi vont de pair la sensorialité (le contact avec l'eau de celui qui boit) et la sensualité (ce que ce contact charnel réveille de volupté). Mais comment l'eau métaphorise-t-elle la soif et le désir ? Comparer l'eau retenue de la citerne et l'eau libre de la source permet de répondre à cette interrogation.

Dans les deux derniers livres des *Nourritures,* l'eau est très souvent mentionnée, mais cette présence si forte soit-elle, n'en est pas moins réductible à la description alternée de deux états distincts : au conditionnement de la citerne s'oppose le jaillissement de la source ; ce parallélisme nous semble de nature à préciser, par l'antinomie, un système de représentation binaire de l'eau.

D'un côté, l'eau capturée et endiguée des réservoirs, tels le bassin, la piscine ou le puits ; de l'autre, l'eau expansée et diffluente du ruisseau, de la source et du jet d'eau. En traitant ainsi les motifs de clôture et d'ouverture comme deux thèmes symétriques, le maître confronte simultanément deux autres polarités, elles aussi antithétiques : l'artificiel, création de l'homme industrieux, et le naturel, don du désert. La citerne et les autres éléments de contention de l'eau renvoient en effet à l'ouvrage humain, à l'effort et l'ingéniosité qu'il a fallu dépenser pour sceller le précieux liquide : ils relèvent d'un même geste d'intelligence technique et de prévoyance vitale. Par contraste, la source qui surgit du désert déploie l'énergie débridée d'une nature soudain prodigue, qui s'élance et s'élève en un débordement dissipateur et joyeux. A la saillie somptueuse et effusive d'une nature incontrôlée, s'opposent la prudence et le calcul de l'économie humaine. Démesure d'un côté, modération de l'autre.

Le thème de l'eau tel qu'il résulte de l'expérimentation magistrale semble donc faire coexister deux extrêmes. Quel sens attribuer à cette mise en image bipolaire ? Ce mode de présentation est-il l'expression d'un dilemme entre deux états inconciliables, ou l'affirmation univoque d'une préférence pour l'un des deux ?

Il y a bel et bien un jeu de bascule entre deux eaux, celle de la prudence humaine et celle de l'exubérance naturelle, mais cette dualité ne se confond ni avec une alternative, ni

avec un dilemme. Le jeu apporte plutôt une *alternance* au discours sur l'eau et il suggère une *préférence* magistrale. Aussi, la bipartition qui organise la thématique de l'eau n'est-elle ni oppositionnelle ni même récursive. Elle est plus exactement alternée et exclusive.

C'est que le thème de l'eau, comme tout motif dont le maître s'empare (pour en faire un magistère) résulte d'une position magistrale elle-même hybride et peut-être intenable : *montrer* et *enseigner*, montrer le monde et enseigner une morale Tout dire comme à soi-même et pour soi-même (c'est la dimension autofictionnelle des *Nourritures*) et, en même temps, dire pour guider le disciple vers des valeurs et des choix (c'est la veine didactique du livre.

Les passages issus des chapitres VII et VIII présentent l'aspect éclaté d'une mosaïque descriptive. Des notations certes contrastées y sont cependant juxtaposées de telle manière qu'elles ne font jamais système. Elles s'y succèdent, disparates et alternées, en tableaux brefs et diaprés, et leur succession ne saurait relever d'une logique de l'antinomie. D'ailleurs, l'écriture du fragment rend caduque l'hypothèse d'une organisation textuelle corsetée et dualiste. Si le disparate et le laconisme des notations descriptives détruisent tout effet de système ou de confrontation, ils rappellent une esthétique contemporaine du post-symbolisme.[310]

La prise en compte de la diversité du réel, parce qu'elle atteste la richesse du monde, fait partie intégrante du compte-rendu d'expérience que le maître soumet pour *approbation imitative* à Nathanaël. L'expérience, vécue et transmise, poursuit effectivement l'ambition de dire le monde et plus encore l'usage optimal que le disciple en peut faire. Parce que le *je* expérimentateur se constitue en une instance magistrale, la bipartition du thème de l'eau peut s'interpréter comme le choix préférentiel que l'autorité articule pour la gouverne de son disciple. Didactique, le discours des *Nourritures* combine l'expérience et le magistère, l'action d'abord accomplie et l'enseignement subséquent proféré selon un implicite de l'*antériorité légitimatrice*…

Le maître, se réclamant alors d'un précédent et de la prérogative qui s'attache à l'expérience, peut s'instituer mentor, qualifié pour dispenser une leçon de vie. Aussi n'est-il pas surprenant que l'alternance des deux états relatifs à l'eau renvoie, en dernière analyse, à une démarche sélective et éducative. Dans la mesure où le *récit du maître* équivaut à l'*institution du disciple*, les éléments binaires qu'il comporte servent la cause de l'option magistrale.

Entre la citerne et la source, il y a plus que l'alternance prédéterminée par les réalités de l'oasis telles que Gide les expérimente effectivement. Cette exposition

[310]Nous y reviendrons bientôt, en l'élargissant, lorsqu'il sera question de la poétisation du magistère.

dédoublée est aussi la *formule* par laquelle un écrivain-mentor, non seulement soucieux de se dire mais attentif à guider un interlocuteur présumé, articule des savoirs et propose une révélation. La citerne et la source ne sont donc pas réductibles à deux existants qu'un inventaire réaliste ferait coexister. Que ces deux réalités soient, sur un plan matériel, complémentaires à la survie de l'oasis, nul ne le conteste. L'essentiel est de saisir que cette différence d'état fonctionne comme une dualité indexée d'une valeur pédagogique, et résolvable en une élection magistrale à connotation initiatique. Entre l'eau de la citerne, contenue (dans tous les sens de ce mot), sobre et sage mais prisonnière, et l'eau de la source, vive et libre, le choix gidien semble patent : le maître élit la source comme force explosive de l'eau, métaphorique de la force impulsive du désir.

L'opposition entre la ville et le désert, on l'a vu, ne trouve pas d'issue satisfaisante à la quête magistrale. Leur mise en perspective n'a pas pour dessein de fournir une « solution » (et moins encore un compromis...) aux difficultés que ces espaces également tentateurs, également frappés d'interdit, opposent aux partenaires de la maîtrise. Il y a donc lieu de penser qu'ils constituent moins les termes d'une alternative proposée que la formule d'une exigence métaphorisée : le bonheur est solidaire de l'effort, et l'exil et le secret sont ses plus sûrs compagnons. En effet, l'impossibilité de trancher pour la ville ou pour le désert – spatialités apories faussement disponibles à l'exploration humaine – suspend le magistère dans une phase d'indécision que sa dimension onirique réévalue en moment d'éternité. Le non-choix ne signe pas l'échec de la maîtrise (ni la déficience de l'initiation) : dégagé de la logique rationnelle (celle qui classe, sépare, élimine), il appartient à l'esprit d'une éthique (volontiers imagée et symbolique) et il entérine finalement une ascèse.

La réhabilitation des riens de la nature saharienne procède d'une inculcation analogue. Le minéral le plus anodin ainsi que l'eau la plus implexe y figurent comme deux sujets d'une leçon sur la mort et sur la vie. En tant qu'éléments mêmement inorganiques et originels, l'eau et le caillou « disent » la simplicité, la beauté et la bonté du monde. Par eux, le magistère gidien se révèle découverte d'un enseignement et enseignement d'une découverte. En effet, puisqu'elle doit sa matière première à la nature, l'initiation de Nathanaël procède d'un mouvement composé : un moment initial met le maître en contact avec son environnement immédiat ; un second le place en relation de médiation (ou de procuration) avec le disciple à instruire. La nature est ce par quoi l'inculcation magistro-discipulaire trouve sont point d'origine, son développement et son point d'achèvement. L'enseignement gidien est un *magistère cyclique*... et ce dernier *recycle* les éléments de la nature pour les inclure dans une pédagogie du monde et de soi. Aussi, la *revalorisation* de la nature (et l'attention rendue aux quantités négligeables qui l'accompagne) dépasse t-elle

d'évidence les bornes d'une originalité facile ou factice : elle occupe la place centrale d'une expérience du monde, de soi, et d'autrui, emportée par la ronde d'un mouvement ininterrompu, dans le reflet d'un face à face où la perpétuité et la spécularité du magistère trouvent leur légitimité (peut-être ultime) dans la célébration paradoxale du *désir difficile*. Alors, la réhabilitation de tous les matériaux de la terre en nourritures terrestres (de la plus somptueuse source au plus humble caillou) peut être comprise du disciple comme l'éloge d'un maître moraliste : celui du simple et du brut, autrement dit celui de *l'âpreté du désir* – ou, qui sait ? tant est grande l'ambivalence de maître Gide… – *le désir de l'âpreté.*

3 La source préférée

Prééminence de l'ouvert sur le fermé et prédilection du naturel sur l'artificiel, *l'élection de la source*, cette libre échappée d'eau disponible, relègue au second plan tous les mirages et toutes les oblitérations par lesquels l'homme capture et cache le précieux liquide. Un tel choix est interprétable comme l'expression d'une attitude que le maître revendique pour lui-même et la formule didactique d'une ligne de conduite adressée au disciple. Faisons halte sur le moment de discernement magistral au cours duquel, par adoption de la source, écartant de son programme les réalités d'obturation et d'occlusion, le maître élit pour lui-même et son interlocuteur une image valorisée de béance, de dépense, et d'épanouissement vital. Nous préciserons d'abord ce en quoi la source se distingue et s'illustre parmi les autres manifestations naturelles de l'eau ; parole sera ensuite rendue au maître gidien à travers l'examen d'une adresse emblématique à Nathanaël.

La source n'est pas point de départ. Contrairement au sens figuré du mot (qui entre en synonymie avec des substantifs comme *origine, début*), celle dont Gide vante les vertus représente un *système total* de distribution d'eau. Elle ne désigne pas de façon restrictive ou métonymique un actionnement initial, mais bien une action entière, menée de bout en bout d'un processus complet. A ce titre, elle devient une réalité (une combinatoire) qui organise simultanément le surgissement, l'essor et la mise à disposition d'une eau naturellement inaccessible – puisque souterraine – canalisée et excavée dans les formes possibles de la fontaine et du bassin. La source constitue donc une manifestation naturelle autonome et autosuffisante, dynamique et totale. Contrairement à l'eau qui, perçue dans sa généralité, est serpentine, fuyante, insaisissable, la source active ou en sommeil est sûre et

prévisible : elle repose en un lieu déterminé, connu des hommes et de façon parfois immémoriale. Enfin, mieux que toutes les autres formes naturelles, la source se prête à l'usage humain. Alors que l'eau du ruisseau peut, selon les circonstances et au gré des caprices naturels, déferler, salir, inonder, altérer, détruire, l'eau qui sourd de la source semble toujours disposée au besoin ou au plaisir humain. C'est sans doute pour cela que la sacralisation des sources est universelle (les Gaulois y reconnaissaient des divinités protectrices, maternelles et guérisseuses) : la source est la bouche de l'eau vive et, comme la pluie, l'eau qu'elle répand est le sang divin, la semence du ciel…

Débarrassée des encombrantes connotations négatives imputables à l'eau considérée dans son acception générique la plus large, la source est dans la plupart des cas l'objet adulé d'un discours de louange. Son tempérament autarcique la célèbre libre et souveraine ; sa pureté la délivre de la souillure du sol, sur lequel le cours d'eau est requis de ramper… Epurée du contact tellurique et des dépendances asservissantes, l'eau de source oppose aux métaphores brutales et catastrophiques de l'eau courante, la constance d'un surgissement sinon pérenne du moins équanime. Et le maître laudateur ne se trompe pas, qui oriente l'esprit – et le corps – de Nathanaël vers elle. Car dans *Les Nourritures* – intention didactique oblige – l'apologie des choses trouve toujours son terme dans une formule d'invite au disciple. Voilà pourquoi *célébration et leçon* marchent de pair. Le discours magistral qu'un récit d'expérience soutient, poursuit une double fin : distinguer ce qui aux yeux du maître constitue la quintessence de son immersion au monde ; faire de ce choix une proposition de vie à l'usage d'un disciple, présumé demandeur et bénéficiaire bénévole d'une initiation. La narration s'entend comme la profération d'un magistère et le récit d'expérience est un dit magistral. Prenant appui sur cette équivalence, on souhaite ici montrer en quoi l'apologie de la source est un mode d'expression qui, formule unissonnante, annexe une *élection* et une *initiation*.

3.1 Une ode…

Nathanaël, je te raconterai les sources :

> Il y a des sources qui jaillissent des rochers ;
> Il y en a qu'on voit sourdre de sous les glaciers ;
> Il y en a de si bleues qu'elles en ont l'air plus profondes.
> (A Syracuse, la Cyané, merveilleuse à cause de cela).
> Source azurée ; vasque abritée ; éclosion d'eau entre des papyrus ; nous nous sommes penchés de la barque ; sur un gravier qui semblait de saphir, des poissons d'azur naviguaient.
> A Zaghouan, de la Nymphée jaillissent les eaux qui jadis abreuvaient Carthage.

> A Vaucluse, l'eau sort de terre, abondante comme si elle coulait depuis longtemps ; c'est déjà presque un fleuve, et qu'on peut remonter sous la terre ; il traverse des grottes et s'imprègne de nuit. La lumière des torches vacille, est oppressée ; puis il y a un endroit tellement sombre qu'on se dit : Non, jamais je ne pourrai remonter plus avant.
> Il y a des sources ferrugineuses, qui colorent somptueusement les rochers.
> Il y a des sources sulfureuses, dont l'eau verte et chaude paraît d'abord empoisonnée ; mais, Nathanaël, lorsqu'on s'y baigne, la peau devient si suavement douce, qu'après elle est encore plus délicieuse à toucher.
> Il y a des sources d'où s'essorent des brumes, au soir ; brumes qui flottent autour dans la nuit et qui, le matin, lentement se dissipent.
> Petites sources très simples, étiolées entre les mousses et les joncs.
> Sources où viennent laver les laveuses et qui font tourner des moulins.
> Inépuisable provision ! jaillissement des eaux. Abondance de l'eau sous les sources ; réservoirs cachés ; vases déclos. La roche dure éclatera. La montagne se couvrira d'arbustes ; les pays arides se réjouiront et toute l'amertume du désert fleurira.
>
> Plus de sources jaillissent de la terre que nous n'avons de soifs pour les boire.
> Eaux sans cesse renouvelées ; vapeurs célestes qui retombent.
> Si l'on manque d'eaux dans la plaine, que la plaine vienne boire aux montagnes – ou que des canaux souterrains portent l'eau des monts vers la plaine. – Irrigations prodigieuses de Grenade. – Réservoirs ; Nymphées. – Certes, il y a d'extraordinaires beautés dans les sources – d'extraordinaires délices à s'y baigner. Piscines ! Piscines ! nous sortirons de vous purifiés.
>
> Comme le soleil dans l'aurore,
> La lune dans la rosée de la nuit,
> Dans votre humidité courante
> Nous laverons nos membres fatigués.
>
> Il y a d'extraordinaires beautés dans les sources ; et les eaux qui filtrent sous la terre. Elles apparaissent après aussi claires que si elles avaient traversé du cristal ; il y a d'extraordinaires délices à les boire : elles sont pâles comme l'air, incolores comme si elles n'étaient pas, et sans goût ; on ne s'aperçoit d'elles que par leur excessive fraîcheur et c'est comme leur vertu cachée, Nathanaël, as-tu compris qu'on puisse désirer les boire ?
> Les plus grandes joies de mes sens
> C'ont été des soifs étanchées.[311]

Dans quelle mesure cette *louange* à la source équivaut-elle à une *invitation* et une *incitation* ? La composition de la page découpe le texte en unités parfois réduites à la phrase devenue substance pleine du paragraphe ; elle rappelle l'esthétique du verset et de la prose poétique (révélée par Baudelaire) et dont la génération symboliste est l'héritière. Cette atomisation a pour effet d'expanser le volume du texte à la surface de la page, de distendre les éléments constitutifs du texte par l'interposition de blancs typographiques, et d'initier ainsi à une lecture rythmée et ralentie. Alliant la description à la suggestion, elle établit un lien particulier entre le sujet qu'elle traite et l'interlocuteur qu'elle vise. Cette *prose poétique*, qui invite à goûter l'instant et promeut la phrase supérieure à l'ensemble du texte, sait se rendre apte à l'insinuation persuasive. Dans sa matérialité comme dans sa conception, elle récuse la compacité et refuse ainsi la discursivité. L'apologie des sources

[311] S*ixième livre*, p.411-412.

trouve dans cette forme d'écriture un mode d'expression essentiellement doué pour une parole cadencée, sonore et très suggestive.

Le rythme qui imprime une description volontairement éclatée n'a pourtant rien d'appesanti. La dispersion du sujet en une myriade de notations brèves et successives confère au dit magistral un tempo litanique. La fragmentation descriptive est encore renforcée par le retour anaphorique du gallicisme « il y a ». La petite formule (trois sons et trois mots irrégulièrement frappés tout au long du passage) est par excellence celle qui désarticule et rompt toute discursivité. Elle exprime la contingence la plus immédiate et la moins contestable ; elle appartient au degré zéro d'une écriture qui se fait docile au monde, enregistreuse transparente du réel dont elle épouse et mime la multiplicité désordonnée. En position d'anaphore, ces trois sonorités coalescentes jouent en outre le rôle de pulsation rythmique et sonore. Elles scandent le texte selon des intervalles d'amplitude variable et imprévisible ; leur retour est un vrai moment musical qui marque une scansion imprécise cependant très présente ; leur réitération vient rappeler la mesure litanique d'un phrasé magistral attentif à *dire* le monde – et à *captiver* le disciple – par le charme poétique.

La mise en relief de la musique et du rythme trahit une écriture esthétique et elle dessine les contours d'un pacte de lecture. Le magistère est une poétique aux nombreux procédés, et l'un des plus marquants est la fonction que le *je* gidien réserve à l'emploi raréfié des formes verbales. Beaucoup de phrases en sont dépourvues, et ce manque contribue à l'expression d'une nature rendue à sa réification première. L'absence de procès et de statisme de l'évocation restituent en effet la vérité d'éléments naturels souverainement indépendants du regard humain qui viendrait se poser sur eux. *Le rôle du maître* consiste alors à placer une portion de réalité devant les yeux du disciple, en en suggérant la dimension impondérable. Ce procédé qui restreint l'usage du verbe au profit de la substantivation assigne donc ses limites à l'expérience humaine, en même temps qu'il postule le hiératisme d'une nature supérieure à l'homme. L'inaction est de mise pour une évocation qui rivalise avec le dessin. Point de scénographie de la source ici, nulle animation ; rien qu'une perception posée et suspendue sur les sources… La phrase averbale confère à la description la force et la beauté d'un tableau. L'élément naturel décrit, parfaitement autonome, réduit l'action humaine au rôle mineur et passif de l'observateur. La prévalence du nom induite par l'effacement du verbe est un procédé de célébration. Grâce à lui, la nature est rendue à elle-même, à son immanence et son immuabilité, et l'effet de sa présence s'en trouve considérablement renforcé.

A côté de l'éviction des formes verbales, l'emploi du présent « de vérité générale », marqueur d'atemporalité, impose à l'attention du lecteur-disciple une vision sacralisée de

l'objet décrit. Participant lui aussi à l'oblitération du mouvement (et donc à l'abolition du temps), ce présent s'inscrit dans une continuité expressive avec la raréfaction verbale : l'un et l'autre construisent des sources une représentation où toute action humaine doit céder le pas devant l'immanence souveraine d'une nature contemplée. Quant au futur, inopiné (il surgit en quatre occurrences au terme d'un paragraphe d'abord marqué aux coins du nom commun et de l'énumération), il ajoute au tableau des sources une coloration de prophétie biblique, qui n'entame en rien le parti-pris d'atemporalité (le futur de la prédiction n'a pas pour horizon une temporalité à venir précise), fermement défendu par la substantivation et la détemporalisation du dit magistral. En réduisant l'emploi du verbe par élimination d'occurrences ou par recours à des formes de discours chronologiquement non signifiantes, le maître offre à l'évocation des sources une chance d'entrer dans la dimension du sacré… Par ce procédé, le récit d'expérience se transforme en une parole, et l'index des lieux d'où les sources ici et là surgissent ne peut plus être considéré comme un simple inventaire, fût-il mimétique d'une surabondance attestée dans la réalité. Le choix de la nominalisation engage le texte dans une dimension esthétique singulière où cohabitent le réalisme puisé à l'expérience du maître et l'idéalisme d'une leçon promise au disciple. Ces deux aspects du texte caractérisent assez bien, selon nous, l'existence d'un magistère panthéiste.

C'est que derrière le tableau se profilent un disciple et son maître engagés dans une dialectique de maîtrise et réunis pour une rencontre initiatique. Aussi, le polyptyque auquel l'évocation des sources donne existence, est-il traversé par une intention didactique. Cet arrière-plan pose deux problèmes : celui de la présence du maître et du disciple, celui de la nature de la relation qui s'établit de l'un à l'autre. Pour y répondre, nous analyserons l'ambiguïté des pronoms substitutifs des acteurs de la maîtrise, indices d'une dialectique ambivalente conçue comme la cohabitation du maître et du disciple sur un plan dédoublé intra- et extradiégétique.

L'existence textuelle du maître et du disciple se repère aux mots marqueurs de la personne. Un singulier identifie l'instance narrative magistrale par le biais du pronom personnel et, de façon induite, par l'adjectif possessif correspondant : « […] puis il y a un endroit tellement sombre qu'on se dit : Non, jamais *je* ne pourrai remonter plus avant » ou « Les plus grandes joies de *mes* sens ». Lui est associée une forme pronominale plurielle qui semble réunir l'émetteur et son destinataire : « […] *nous nous* sommes penchés de la barque ; sur un gravier qui semblait du saphir, des poissons d'azur naviguaient » et « Piscines ! Piscines ! *nous* sortirons de vous purifiés ». A première vue, le texte semble se

dérouler selon une alternance singulier/pluriel qui combinerait un émetteur tantôt isolé, tantôt associé (à son destinataire). Pourtant, les éléments textuels précités contredisent cette hypothèse d'interlocution. En effet, les mots substituts des deux acteurs en présence renvoient à des référents variables, tantôt individualisants, tantôt généralisants, parfois identifiables au seul couple *je-Nathanaël*, parfois élargis à un *je-tu* (Gide et son lecteur non particularisé). L'auteur des *Nourritures* use de l'aptitude du pronom à la plasticité référentielle : par un jeu toujours possible d'ouverture et de fermeture, ce dernier modifie donc à son gré *l'amplitude de la maîtrise*. Par exemple, le *nous* générique (« Piscines ! Piscines ! nous sortirons de vous purifiés ») distend à l'infini la relation qu'un autre (« […] nous nous sommes penchés de la barque ») résorbe à deux individualités : le narrateur et un vis-à-vis. Semblable remarque s'applique au singulier : l'indéterminé ([…] « puis il y a un endroit tellement sombre qu'on se dit : jamais je ne pourrai remonter plus avant ») voisine avec la singularité d'une instance narrative repérée et reconnue (« Les plus grandes joies de mes sens »).

La mutabilité référentielle des substituts travaille ainsi la portée de la relation de maîtrise qu'elle rétrécit ou dilate. Entre *singularisation* et *dépersonnalisation*, repli dans l'intimité d'un duo ou infinie expansion aux limites de l'universel, elle fait osciller une dialectique soumise aux principes contradictoires de l'individuation et de l'indétermination. Ce phénomène de référents tantôt explicites et rapportés à l'univers de connaissance du narrateur, tantôt dépourvus de référent, et improbables, est un des procédés par lequel l'écriture gidienne – et joueuse… – installe le discours du maître sur une procrastination intradiégétique et extradiégétique de la maîtrise.

Maître et disciple existent donc comme entités repérables, inscrits dans l'univers de la narration ou non, et relèvent alors de la pragmatique auteur/lecteur. Dans un cas comme dans l'autre, ces deux polarités de la maîtrise sont des interlocuteurs en relation de parole et d'écoute. Et aucun des quatre exemples convoqués ne contrevient à ce principe. Qu'il s'agisse d'un rapport de proximité ou d'éloignement, selon que les acteurs de la maîtrise appartiennent ou non à la sphère de la diégèse, une chose demeure acquise : le lien du maître au disciple se fonde sur l'implication d'un allocuteur et sur la destination d'un allocutaire entre lesquels un dialogue circule. Reste à qualifier la teneur de cette interaction.

L'évocation des sources ne s'arrête pas au cadre d'une nature morte, ni même à la rétrospection d'une aventure personnelle. Puisqu'une interlocution la traverse et l'anime,

elle n'est ni purement descriptive, ni exclusivement subjective. L'expérience, partagée est un *magistère* qui se déclare et s'assume. Pour en parler, éprouvant l'idée selon laquelle la figure magistrale qui s'exprime sous le couvert d'un *je* de narration adopte la posture d'une *intercession*. Dans cette optique, le maître est l'interprète d'un monde qu'il a déjà parcouru, et sa parole s'adresse au disciple qu'elle ambitionne de former – de convertir– à l'expérience magistrale. D'où trois questions : quelles images du monde réduit au microcosme des sources le maître reflète-t-il ? De quelles attitudes personnelles accompagne-t-il la mise en discours de l'expérience ? Dans quelle mesure enfin *le récit mué en magistère* trahit-il des préoccupations relatives à sa réception, ou comment la narration prend-elle en compte son allocutaire ciblé ?

Du monde offert au disciple, le maître ne cesse de transmettre des images de richesse et de beauté. L'abondance est sensible dans la prolifération des substantifs pluriels, parfois exprimés de manière absolue (sans déterminant) ; la plupart sont associés à des expansions qualificatives, adjectivales ou propositionnelles. La beauté des lieux se signale aussi par l'esthétique descriptive : l'hyperbole, la comparaison, le degré de supériorité de l'adjectif par exemple y contribuent.

Le microcosme des sources, lieu de l'expérience magistrale, devient offrande du monde au disciple. Or, cette passation, qui suppose effectuée la transformation d'un récit pour soi en un discours pour autrui, s'accompagne aussi de la métamorphose symbolique du maître. L'expérimentateur du monde se fait son interprète devant un disciple. A la peinture des sources se surimpose donc la mise en scène d'un *passeur du réel* impliqué dans une *démarche de révélation*. De ce discours initiatique, on relèvera les notations évaluatives comme l'exclamation, moment du discours où l'affectivité communicative du maître se met en scène. Le texte multiplie les signes par le truchement desquels l'expérience magistrale se donne comme un capital acquis de sensations à vocation transposable, qui se doit de rayonner hors du maître pour atteindre le disciple. Cette transmissibilité est rendue par l'emploi du présent gnomique : en détemporalisant l'expérience, il en fait la substance d'une parole universelle. Les procédés d'insistance (reformulation, reprise, anaphore) installent la réitération au centre d'une logique magistrale qui s'applique à la communication – à l'infusion, devrions-nous dire – du vécu magistral. Quant au gallicisme déjà évoqué, on signalera ici sa double appartenance, au référent (il est un moyen de dénombrement du réel) et au texte (réitéré, il participe de la récursivité du dit). Il exprime ainsi, doublement, l'incalculable richesse du réel et l'exhaution impossible de sa mise en récit... Et là se trouve peut-être l'attitude la plus révélatrice de la sensibilité de Gide : confrontée à l'insondable de la réalité naturelle, la

parole du maître ne peut que dire et redire, en une redondance presque vaine, la substance merveilleuse mais insaisissable d'un monde qui toujours se montre et toujours se dérobe. Ce « il y a », obsédant et têtu, exprime ainsi, en une réitération interminable, le désir et l'inaccomplissement du désir. Au disciple alors de comprendre l'ambiguïté d'un magistère qui, parce qu'il repose sur le désir humain, conjugue nécessairement la satisfaction et le renoncement !

Signalons encore ce qui a trait à la disposition du récit. On en retiendra tout ce qui présuppose la présence du lecteur et induit une réception particulière : la ponctuation et la diversité rythmique qu'elle introduit par le jeu de la pause courte (,), moyenne (;), longue (.), très longue (–); l'espace blanc, cette inclusion du silence dans le texte ; l'autonomie de la phrase et, plus généralement, l'ensemble des effets visuels puis conceptuels d'intensité et d'oralité qui président à la disposition d'un texte médité et réalisé comme une profération et une écoute.

La célébration des sources est la parole subjective d'une expérience partagée. Devenue magistère, l'évocation s'enrichit des présences interlocutoires du maître et du disciple. Aussi, le dit des sources conjugue-t-il, en une forme mixte et exemplaire, les caractéristiques du monologue et celles du dialogue. *L'équivocité* qui s'en suit (réflexivité *et* transitivité, interlocution interne *et* interlocution externe) cultive une singularité remarquable de la dialectique de maîtrise gidienne.

Pour André Gide revêtu du costume magistral, toute parole est appel. Toute expression, fût-elle à l'origine d'ordre personnel (et même intime), prend finalement la coloration d'une sollicitation envers autrui, voire d'une collaboration avec lui. Quoi qu'il en soit de cette posture – réelle empathie pour le lecteur anonyme ou dédoublement onirique du *je* –, elle est une écriture où s'exprime une conception de l'homme incluse dans une démarche d'éducation.

3.2 … et une leçon

Il y a l'exploration du monde entreprise par le maître et rapportée pour la gouverne du disciple par un récit qui entremêle les registres réaliste et poétique en deux modalités descriptive et subjective. Démarche de type transitif puisqu'un *savoir* se fait *formation*, la substance d'un acquis valant contenu d'enseignement. Le message magistral réside dans un abandon à la sensualité ; il se déroule sur le fil d'une progression thématique centrée sur

l'eau – navigation, immersion, absorption – que l'intertextualité biblique et un climat ésotérique viennent colorer.

Le plan du texte (la structure du magistère) organise un cheminement qui embrasse trois expériences de l'eau, et que trois mots – la barque, la baignade et la boisson – dénomment sous la forme d'états ou d'actions. Un tel parcours réalise une gradation : de manière progressive, chaque expérience présente une mise en contact corporelle de plus en plus immédiate avec l'eau. Or, ce cheminement est bousculé par d'autres éléments du dit magistral. En effet, les mises en scènes auxquelles les expériences donnent lieu sont fort diversifiées. Il y a celles où le maître est isolé (le mentor se baigne seul dans l'eau sulfureuse des sources, et il est le seul à boire), celles qui le réunit au disciple (la navigation en barque et le bain dans les piscines). A cette première distinction s'ajoute une seconde différenciation qui sépare les expériences réelles et passées (celles de la barque) des expériences programmées et virtuelles (la baignade à laquelle le profane Nathanaël n'est que convié ; celle qui consistera pour lui, dans un futur indistinct, à s'abreuver aux sources insipides).

L'intertexte biblique[312] est lisible dans le motif de l'eau revitalisante et purificatrice de nouvelles piscines probatiques, de l'immersion desquelles Gide promet « d'extraordinaires délices ». Ce jeu de réécriture n'est pas, on s'en doute, l'affiliation docile à l'esprit judéo-chrétien qui les a transmis. Une option personnelle et même protestataire du maître à penser – déjà formulée dans le *Journal* – s'y livre pleinement : la revendication de la jouissance dans l'idéal d'un corps libéré. Le manuel des *Nourritures* réédite ainsi la parole du diariste, sous la forme renouvelante d'une parole prescrite pour une inculcation. Le détour biblique confère encore au magistère une autre dimension. La purification promise au disciple semble dépasser en effet la dichotomie du spirituel et du temporel, dans la mesure où le bonheur qu'elle certifie (au-delà d'un bien-être passager) advient par la jouissance répétée des sens. L'exercice du corps enfin libre et la sensualité retrouvée constituent les prémisses d'une forme de spiritualité : par l'harmonie de l'esprit et du corps, (la connivence entre le désir et la loi, et le bonheur d'être au monde qu'elle réalise), l'immersion s'annexe une signification proprement gidienne : l'expérience dont le mentor entretient le disciple renvoie à la santé et à la sensualité d'un Gide convalescent et dépaysé, dont la maladie récente et la villégiature lointaine constituent l'ancrage d'une *éthique* située entre un héritage et une émancipation. Le thème de l'eau appelait presqu'immanquablement l'allusion biblique. Gide s'y aventure, très consciemment. Le

[312] Pierre MASSON, *La Lutte avec l'ange. Gide et la Bible*, *in Littératures contemporaines n°7*, *André Gide*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 117-134.

prophétisme dont son magistère se pare (former quelqu'un relève de l'anticipation : tout disciple incarne la promesse qu'un jour futur la parole du maître se réalisera en dehors de lui-même) peut incidemment emprunter les détours de l'eschatologie chrétienne. Pourtant, ce méandre d'intertextualité n'appartient qu'en apparence au cours d'eau principal… Tributaire du chemin magistral sur lequel Nathanaël jusqu'à l'émancipation finale ne cesse d'avancer, la leçon des sources n'est d'abord qu'un écho, en résonance avec l'ensemble du livre. Aussi, l'imitation stylistique enrichit-elle d'une valeur ajoutée le propos du maître… mais ne corrige ni même ne déplace les lignes essentielles de son magistère.

L'armature du texte dispose donc, par ordre croissant, trois expériences de l'eau, dont la dernière en position culminante constitue le paroxysme : l'absorption. Le maître boit et invite son disciple à l'imiter. Mais ce geste traduit un désir qui transcende un besoin organique en un plaisir sensuel. Aussi, le cœur de l'expérience n'est-il pas d'assimiler l'eau pour calmer une soif, mais de s'enivrer d'elle jusqu'au comble de la volupté. En privilégiant *l'engloutissement* plutôt que *l'immersion*, le maître donne à penser que le goût l'emporte sur le tactile, et que le monde l'intéresse moins pour lui-même qu'à proportion de la jouissance intime qu'il peut lui procurer… Si la consommation prime la proximité, l'eau est pour l'homme moins un environnement qu'un aliment, et davantage une nourriture qu'un voisinage. N'est-ce pas d'ailleurs un des sens du titre de l'intitulé dont Gide a paré son manuel ?

En définissant trois *degrés* de jouissance, le maître suggère au novice l'étagement d'une expérience qui ne saurait faire l'économie d'étapes intermédiaires, et désigne son acmée au terme d'un jalonnement proprement initiatique. Une telle attitude de ferveur – d'attente et de patience – caractérise l'esprit des *Nourritures*. Dans une dialectique (souvent mal comprise), le maître ne cesse de recommander à Nathanaël de vivre de lenteur *et* d'appétence, de *fièvre* et d'*attente*. Cette éthique de la jouissance paradoxale doit beaucoup à l'ambiguïté de Gide, en même temps qu'elle rappelle, comme un écho lointain, un autre et médiéval *gradus amori* qui, en son temps déjà et dans l'esprit d'une littérature elle aussi didactique et morale, enseignait aux jouvenceaux les quatre degrés de l'amour par quatre attitudes successives – le regard, la parole, le toucher et l'union intime – que ces derniers étaient enjoints d'observer, graduellement, à l'égard de la femme convoitée.

De même que l'éthique gidienne se donne pour tâche de nommer le désir afin de le reconnaître et de l'exalter, le magistère des sources assigne un rang aux voluptés, pour conduire le disciple profane de la candeur qui ignore à la jouissance qui sait.

Les sources sont à usage humain : elles mobilisent les sens et disposent à l'exercice la volupté. Leur vocation répond aux élans de la sensualité et se prête au désir de la sexualité. Cependant, la préconisation instituée par le maître est soumise à condition. L'abandon de l'homme n'est pas un consentement atone et passif aux sirènes d'un plaisir immédiat et comblant. Il implique une démarche préparatoire de compréhension, moment où l'*instituteur* des sources, subordonnant sa fonction d'*excitateur*, endosse celle de l'*herméneute*, dépêché auprès du disciple dans la révélation d'un secret…

> Il y a des sources sulfureuses, dont l'eau verte et chaude parait d'abord empoisonnée ; mais, Nathanaël, lorsqu'on s'y baigne, la peau devient si suavement douce, qu'après elle est encore plus délicieuse à toucher.
>
> […] il y a d'extraordinaires délices à les boire : elles sont pâles comme l'air, incolores comme si elles n'étaient pas, et sans goût ; on ne s'aperçoit d'elles que par leur excessive fraîcheur et c'est comme leur vertu cachée. Nathanaël, as-tu compris qu'on puisse désirer les boire ?

L'eau à la *vertu cachée* ferait-elle du magistère érotique un magistère ésotérique ? Les deux passages ci-dessus semblent exemplaires de la connotation hermétique, assez diffuse mais assez fréquente des *Nourritures terrestres,* pour y reconnaître un aspect significatif du magistère, dont le *je* magistral aime en effet à auréoler sa parole. On se propose d'en examiner la dynamique qui associe le monde, le maître et le disciple dans une sorte de petite dramaturgie, dialectique qui, en trois actants, distribuerait l'énigme et le chiffre (matérialisés par les sources), l'erreur et l'ignorance (endossées par le disciple) le savoir et la divulgation d'une vérité (assumés par le maître).

Les sources imposent donc au non-initié leurs apparences trompeuses… Elles sont un *décor* mensonger qui exhibe des dehors fallacieux et déroute le néophyte du chemin qui mène aux nourritures terrestres ! La source se présente ainsi comme une devanture falsificatrice sur la surface de laquelle le disciple non-averti risque de glisser sans en rien saisir, faute d'appréhender des richesses jalousement dissimulées. Les sources savent se farder et ce masque les dérobe aux assiduités de l'homme pressé, négligent ou inexpérimenté. Un extérieur répulsif parfois même les déguise, qui les protège et les tient à l'écart de toute intromission humaine. Le monde, par la métonymie des sources, se couvre alors d'un voile occultant, se replie sur ses secrets et, obstinément obscur, se refuse à l'homme. La création n'est plus ce don divin offert à l'humanité. Les nourritures terrestres sont des aliments scellés. Pourtant, si pour l'homme le monde est clôture, ses portes ne sont pas infranchissables. Moins qu'une *enceinte,* il est une *grille*, dont le décryptage difficile, est néanmoins possible. Le disciple se reconnaît à l'estimation altérée, ponctuelle ou aberrante qu'il porte sur les sources. Il est l'homme trompé par le superficiel,

l'approximatif, le jugement hâtif et erroné. L'inexactitude de sa perception provient de la virginité de ses sens. Aussi, est-il incapable de lever *seul* le voile de travestissement qui, comme une chape hermétiquement close, dissimule et gante les sources... Le monde est truqué si bien que réduit à ses seules forces, le disciple abusé et dépité se détourne immanquablement de lui. Les machinations du monde ont raison de son immaturité sensorielle, et, de dérobade en faux-semblant, les sources se closent et se cadenassent – peut-être définitivement… – sur un disciple fourvoyé, indigne de leurs prodigalités. Pourtant, l'accès aux nourritures des sources demeure ouvert... grâce à l'entremise du maître.

En effet, le maître appréhende ce que le disciple ne voit pas. Ce discernement lui fait entrevoir pour lui-même et son pupille la *vertu cachée* des sources. Sa perception est donc meilleure, plus perçante, puisqu'elle traverse et renverse des dehors fallacieux. C'est ainsi que le maître instruit son disciple en commençant par le *détromper*. Le premier acte du magistère n'est pas tant un apport qu'un *dessillement* : le maître, formulant la vérité des choses, tire Nathanaël du faux-pas où ce dernier s'était engagé. Le magistère est d'abord éclaircissement, dissipation d'illusions. Peut-être du reste n'est-il rien de plus, mais ce *rien* est capital : dans l'esprit de Gide, enseigner c'est contribuer à rendre quelqu'un conscient de lui-même.

La *vertu* d'abord *cachée* au disciple puis à lui révélée dessine en un portrait spécifique l'interlocuteur du maître. Il est réceptacle du secret du monde et bénéficiaire des lumières magistrales. Jusque-là inapte à goûter aux générosités des sources, par la parole divulgatrice du maître il est enfin formé à l'usage du monde et à l'emploi de lui-même. Son mentor le délivre des fausses premières impressions, et l'incite à s'émanciper des illusions des sens et des jugements *a priori*. Le disciple intronisé est alors désigné par son statut d'allocutaire magistral : *il jouit de l'expérience du maître* (et non du seul monde) et le magistère se donne pour tâche d'infuser les fruits d'un savoir magistral constitué au bénéfice d'un savoir en cours d'accomplissement. Le disciple occupe le statut intermédiaire et provisoire du néophyte, agréé mais non encore initié, et dont l'initiation doit perdurer. Entre les mains du maître, il accomplit ce que l'on pourrait nommer un *noviciat*, période d'inculcation dont le terme sans cesse différé ne se réalisera que dans l'envoi des *Nourritures,* c'est-à-dire au *sortir* du livre et à l'*issue* de l'initiation.

Le maître est la figure complémentaire du disciple. On le savait imbu de l'expérience du réel, par là-même situé dans une antériorité probante et légitimante par rapport au disciple dépourvu de la maîtrise du monde, et donc inapte à en jouir. Dépositaire

et passeur d'un art de vivre, on le découvre investi d'un nouveau titre : celui du *divulgateur* dépêché auprès du disciple *ingénu*. Puisque le magistère se confond avec la mise en discours d'un dévoilement, l'identité du maître se dédouble : le détenteur d'expérience est aussi le tenant d'un savoir, qui le distingue et l'habilite à enseigner. Car l'expérimentation n'a pas enfermé la figure magistrale dans les limites d'une jouissance toute personnelle. La dialectique que *Les Nourritures* instaure veut au contraire persuader qu'elle le rend apte et habile à porter une parole d'explication et d'émancipation. C'est pourquoi le maître apparaît complémentaire et solidaire du disciple. Sur le plan de l'expérience, il est *précurseur*. Sur le plan de l'enseignement, il est *intercesseur*. Sa fonction est celle d'un descripteur et d'un décrypteur, qui use du verbe dans un acte magistral de déchiffrement du monde et d'édification du disciple. Le mentor gidien peut alors revêtir le costume du maître herméneute : son ambition n'est-elle pas de conduire un novice vers une compréhension toujours plus large et profonde des nourritures terrestres ?

Par une parole doublement requise pour redire à soi-même une expérience et produire à l'intention d'autrui les recommandations nécessaires à sa reproduction, le magistère associe l'implication du maître à l'interpellation au disciple. Sur cette frontière désormais abolie qui distinguait monologue et dialogue, se développe un propos qui coordonne une revendication assignable à l'histoire personnelle de Gide et une révélation par laquelle un retour sur soi prend l'allure d'un propose destiné à autrui….C'est sur cette équivocité que se réalise un magistère volontiers hermétique (ou se donnant comme tel), comme si la confusion du réflexif et du transitif (d'un pour-soi inséparé d'un pour-autrui) trouvait sa résultante dans l'expression d'une dialectique de maîtrise effectivement mixte. Le mentor exhorte le disciple à ne pas être dupe des apparences du monde que la nature souvent interpose au regard et au désir inexercés de l'homme jeune ; il l'incite à se persuader que le monde, au contraire, est ordonné et offert pour la satisfaction et le plaisir de l'homme averti. L'eau qui « paraît d'abord empoisonnée » se révèle ensuite d'une incomparable bonté : la prime perception égare l'observateur et dépiste l'homme pressé. Il faut donc apprendre à percer la surface des choses jusqu'à obtenir d'elles la quintessence nourricière...

« Il y a d'extraordinaires délices » à boire une eau, pourtant sans couleur ni saveur. L'immatérialité des sources (« comme si elles n'étaient pas ») est un écran trompeur destiné à repousser les êtres velléitaires ou superficiels, incapables de pousser plus avant la recherche de leur propre jouissance. Enfin en neutralisant les contraires (« poison »/« bien fait », « insipidité »/« saveur »), c'est-à-dire en pariant sur l'existence d'un *accord*

primordial sous-jacent à des dissonances superficielles, le maître avertit Nathanaël de ne pas devenir l'esclave du témoignage de ses sens, mais de rechercher un plaisir par-delà les mensonges et les mirages qu'un monde protéiforme et opaque oppose au chercheur hésitant ou pusillanime. Aussi, la place de Nathanaël et de tous les coréligionnaires gidiens se situent-elles au-delà des apparences et au-dessus des dissonances, dans un idéal de disponibilité, la meilleure des clefs de compréhension du monde et de soi-même.

L'évocation des sources a fourni son argument a une courte scénographie mettant aux prises le monde, un disciple et son maître, engagés dans *l'apprentissage de la perception*. Un dialogue est né à l'initiative d'une instance savante et donatrice en faveur d'une instance ignorante et donataire. L'expérience magistrale, d'abord vécue dans la solitude et le passé, est actualisée dans le présent d'une passation et d'une relation à deux. Quelle est donc la leçon de ce compagnonnage auprès des sources ?

Le paroxysme de la sensation ne peut être atteint que par l'entremise d'une instruction. Des trois expériences relatives à l'eau, la plus charnelle, celle de l'absorption, fait seule l'objet des plus vives sollicitations du maître. Ce dernier enseigne que le comble de la perception et l'acmée de la sensation sont des états que seule une éducation bien conduite permet de comprendre et de décupler. La sensorialité s'apprend et la sensualité se cultive. Le culte des sources est l'expression d'une prédilection pour une qualité d'eau particulière. On peut aussi l'interpréter comme la manifestation d'un culte que le maître se rend à lui-même, dans la mesure où cette eau, à nulle autre pareille, éveille en lui et stimule sa propre puissance de perception et de sensation. Aussi, l'éloge de la source ne nous semble-t-il guère éloigné du geste par lequel un voluptueux déclarerait posséder la clef du monde pour l'unique raison qu'il a su l'ajuster à son propre désir…

4 Le magistère lustral

4.1 Topique de l'eau et dialectique de la maîtrise

Nous terminerons sur quelques considérations relatives au *lien de la maîtrise* noué à travers le *lieu des sources* qui unit le récit d'une expérience passée et la leçon d'une expérience à parfaire. Deux moments empruntés au même passage sont significatifs de la méthode retenue par le maître et de la qualité de la relation qu'il souhaite établir avec son disciple. On y verra comment s'exprime une dialectique du face à face qui sans autre

intermédiaire que l'expérience magistrale (devenue mode de vie et modèle d'identification) situe maître et disciple dans le cadre commun d'un *questionnement* et d'une *confidence*.

Le questionnement « Nathanaël, as-tu compris qu'on puisse désirer les boire ? » est la clausule du magistère des sources. Il retient l'attention parce qu'il est révélateur d'une attitude magistrale et qu'à travers lui une méthode d'initiation se déclare. Quels sont les enjeux de cette posture interrogative ?

L'inculcation prodiguée à Nathanaël passe par une interpellation, et la plus directe qui soit, puisque le disciple est spécifiquement nommé et que son nom est aussitôt doublé par un substitut pronominal. Cette vive apostrophe cependant n'a rien d'injonctif, d'impérieux. Elle ne formule pas un ordre ni même l'énoncé d'une directive (ou consigne) à laquelle le disciple devrait se plier. De fait, sa teneur n'est ni dogmatique ni doctrinale. En se faisant questionneur de son disciple, le maître semble même prendre ses distances avec l'assurance hautaine du mentor ordinaire. L'interpellation qui n'a rien d'assertif, n'est pas plus assimilable à une objurgation qui exhorterait le disciple à un passage à l'acte, dans la logique d'une docilité identificatrice. Ni péremptoire, ni mimétique, la parole du maître ne cherche pas à assujettir un affilié. Elle ne vise pas l'enrôlement d'un novice. Que demande-t-elle alors ? D'être comprise de son auditeur. Non approuvée aveuglément, mais saisie dans la plus juste et la plus profonde appréciation possible de l'esprit qui l'a conçue et la professe. La question qui s'adresse à Nathanaël n'est pas une demande d'approbation, pas davantage la requête d'une adhésion. Le maître y formule la recherche d'une *adéquation* entre lui-même et son interlocuteur : pas d'obédience, mais la conscience d'être au diapason l'un de l'autre.

Certes, la réponse du disciple se perd dans le silence du blanc textuel qui survient (significativement) sitôt après la question du maître, comme une suspension du dit magistral destinée à recueillir la « réponse » du lecteur. Pourtant, lui succède, véritable point d'orgue de la leçon des sources, une déclaration magistrale à tonalité confidentielle et qui parachère l'interrogation au disciple :

> Les plus grandes joies de mes sens
> Ç'ont été des soifs étanchées.

Voilà qu'au questionnement succède un *aveu*… L'interrogeant se fait confident et la confession qui s'exprime alors annonce au lecteur un moment décisif du magistère. Les deux octosyllabes chantent une allégresse. L'assonance [wa] *joies / soifs* accentue deux fois la cinquième syllabe de chaque vers ; à cette périodicité, l'allitération [d] *de / des* situe sa propre cadence de part et d'autre de la syllabe assonancée (sur la sixième pour le premier octosyllabe, sur la quatrième pour le second) : assonance et allitération

construisent un effet sonore et rythmique particulier. L'ensemble du distique très musical signale ainsi au lecteur et disciple l'assomption d'une parole essentielle. Quant à la polysémie du mot *soifs* – ici encouragée par le pluriel – elle élargit la portée du message magistral tout en le subordonnant, par l'antéposition du substantif *sens*, aux limites sémantiques assignées au dit des sources : la sensorialité et la sensualité.

Ce distique conclusif vaut surtout pour l'implication du *je* magistral. Engagement marqué par le possessif et le superlatif, et l'option temporelle du passé composé totaliseur d'une antériorité révolue, qui confère à la déclaration poétique la portée d'un bilan personnel. Ce retour en arrière – ou plutôt cette ressaisie – n'est ni liquidation ni méditation passéiste. C'est la revendication d'une vie désormais choisie, et librement proposée en modèle au disciple. Des échos thématiques comme la satisfaction, le comble et la volupté complètement le tableau d'une expérience à mi-chemin donc de l'introspection et de l'instruction.[313]

La clausule des sources révèle un maître soucieux de témoigner d'une expérience difficile mais comblante. Sans profération pontifiante – le lyrisme de Gide est tout sauf une emphase – le mentor dépêché aux soins de Nathanaël, attentif à déposer auprès de ce dernier les fruits passés et présents de sa propre expérience, termine son propos sur une implication maximale : en un distique qui resserre à l'extrême un mode de vie dans les limites de deux octosyllabes, la confidence et l'enseignement s'entrecroisent dans la quintessence d'une maxime poétique magistrale.

La méthode qui corrèle l'aveu du maître et la requête du disciple appelle trois observations. Elle est d'abord mise en scène d'une posture magistrale surexposée qui engendre par induction son vis-à-vis en disciple idéal ; elle manifeste en outre une facette de la pensée gidienne en matière d'éducation ; enfin, elle est au cœur d'une problématique qui cherche à formuler, en une proposition personnelle, l'exemple d'une écriture qui ménagerait à part égale l'engagement éthique et le tempérament artiste d'un maître, doublement portraituré en moraliste et esthète.

Le premier point intéresse l'identité du maître. Celle-ci se forge dans le propos adressé au disciple, double et répondant magistral. Une des questions qui se posent alors a trait à l'influence agissante que l'écrivain s'octroie ainsi sur le lecteur. Voix narrative et instance de gouvernance, l'auteur déguisé en mentor joue en effet des autorités cumulées du narrateur et du maître à penser. Ce désir d'emprise trouve dans le choix du

[313]Dualité principielle du propos gidien autoréflexif et tourné vers autrui. *Les Nourritures Terrestres* est un morceau d'autobiographie en même temps qu'un manuel conçu pour l'usage d'un disciple. Livre né d'une convalescence et d'un dépaysement, il exprime tour à tour une renaissance à la vie un temps compromise, et le besoin d'expansion lié à une existence renouvelée. Parce qu'il est placé sur la même ligne d'un *après* et d'un *ailleurs*, le magistère gidien unit l'analyse de soi et l'ouverture à l'autre.

questionnement et de l'aveu une résonnance particulière. La recherche d'affinités avec autrui et le dévoilement de soi constituent, on l'a dit, les deux faces de la posture magistrale ; on jugera cette dernière stratégiquement valorisée (délibérément rehaussée par l'écrivain) ou bien proprement exemplaire, selon qu'on la lira au second ou au premier degré. Il est clair que la dialectique de maîtrise voudrait qu'on lût *Les Nourritures terrestres* comme un livre d'édification. On sait par ailleurs qu'à cette orientation, contestée par Gide, l'auteur oppose la littérarité d'un texte esthétique qui se donne au lecteur comme une œuvre-d'art. Ne pas séparer ces deux plans, c'est donc être fidèle au projet gidien de leur conciliation. Il n'empêche que le pari comporte une difficulté : dans la mesure où le propos didactique invente son auteur et son lecteur (qu'il habille de la livrée du « maître » et du « disciple »), sa réception le confirme ou l'annule : ici, l'adhésion du lecteur à ce qu'il considère comme magistère ; là, son opposition à ce qu'il estimera être rien moins qu'un simulacre pédagogique. Portrait flatté de l'écrivain ou authentique anamnèse d'un maître à penser ?

La clausule qui articule une requête et un aveu est l'expression d'une démarche d'initiation fondée sur la compréhension du disciple. A sa lumière, on se convainc que la méthode magistrale relève d'une intention non mimétique et non normative. A rebours de l'autoritarisme des deux desseins possibles (décalquer une expérience ; conformer un disciple), la leçon des sources promeut un esprit tout différent : le disciple n'est nullement requis d'imiter ou de courber l'échine, courtisaneries étrangères à la maîtrise gidienne. Nathanaël est appelé à la compréhension la plus fine possible de l'initiation qui lui est dévolue, et cette sollicitation magistrale le place dans une position déterminée. *La seule attitude exigible du disciple est la saisie lucide ce de qui lui est offert*. Aussi, le maître ne réclame-t-il ni un accord ni un aval. Il attend plutôt du disciple une manière de concordance spirituelle, de sympathie… Le thème des affinités électives refait donc surface dans *Les Nourritures Terrestres*, et l'on ne s'étonnera pas de cette résurgence chez un Gide très tôt lecteur assidu de Goethe.

Le magistère des sources s'achève sur un appel à l'intelligence, puisque l'adresse du maître consiste en une demande de compréhension. Dès lors, pas question d'un modèle autoritaire et exclusif à imiter, mais bien celle d'un exemple parmi d'autres à considérer[314]. Le legs n'implique pas la reproduction de ce qu'il donne ; il sollicite chez celui qui reçoit d'en pénétrer l'esprit, le plus avant possible. Rien de moins contraignant à première vue que cet unique mot d'ordre, *comprendre,* adressé au disciple. Pourtant en escomptant la

[314] On pense ici à la belle formule de l'Envoi : « jette mon livre, dis-toi bien que ce n'est là qu'une des mille postures possible en face de la vie ».

pleine compréhension du message magistral, le maître précise les deux directions qu'il imprime à son action. La première a trait au contenu d'une initiation sans commune mesure avec un corps de doctrine ou un système de pensée, qu'un affilié atone et obéissant devrait, pour solde de tout compte, s'assimiler respectueusement. Comprendre n'est pas apprendre. L'autre direction vise la fin du magistère qui n'est rien d'autre en définitive que la capacité du disciple à en pénétrer l'esprit. Il n'y a rien à « retenir ». Comprendre n'est pas mémoriser.

Dans cette perspective, la compréhension n'est plus une première étape de formation mais bien le signal de son accomplissement : elle termine et couronne le projet magistral. A Nathanaël et au lecteur son frère, le maître gidien ne demande rien que d'être compris, et l'initiation est d'ores et déjà réussie et achevée lorsque l'initié a saisi la parole du mentor. Dialectiquement parlant donc, être compris (côté maître) et avoir compris (côté disciple) sont les deux seules fins de l'éducation aux nourritures terrestres.

Le passage consacré aux sources supporterait aisément, on l'a vu, une étude séparée d'inspiration éthique, aussi bien qu'une approche exclusivement poétique. L'aptitude du texte gidien à se prêter à une *lecture stylistique et didactique* rejoint les principes posés dans les deux paratextes des *Nourritures* et ultérieurement dans la préface de 1927. Gide, qui se voulait mentor et artiste, engagé et néanmoins poète, a senti toute la difficulté inhérente à cet effort de conciliation. *Les Nourritures* se donne donc à lire comme le résultat d'une synthèse entre deux exigences délicates à coordonner et deux postures d'intellectuel également légitimées. L'hybridité qui en découle se révèle dans l'hésitation permanente que le *je* magistral fait peser sur son énonciation. En brouillant la distinction entre magistère intra- et extradiégétique, Gide en effet joue des codes et des horizons d'attente du genre didactique. L'écrivain et le personnage magistral d'une part, Nathanaël et le lecteur d'autre part, sont deux pôles de maîtrise incessamment travaillés par la confusion entre une *discrimination* et une *assimilation*. Ainsi, les questions qui intéressent le lien magistral, telles l'identification du disciple, du maître ou la destination du magistère, sont ici traitées sur un mode atypique qui bouscule et renie les conventions de la littérature d'édification. Dans le passage que nous étudions – lequel installe sous les apparences de poésie personnelle un dialogue entre un maître et son pupille (ou inversement !) – la superposition de l'enseignement et de la confidence, du discours transmissif et du récit solipsiste, nous semblent trahir la réponse de Gide à un défi : écrire une oeuvre mixant les deux registres, intimiste et altruiste, où se compénètrent des consonances privatives et magistrales. La dialectique de maîtrise dédoublée, voire déliée et insaisissable qui en

résulte, est peut-être un compromis entre deux impatiences : celle de s'éprouver en homme neuf, et celle de s'entendre parler en nouveau maître...

La phrase d'introduction (« Nathanaël, je te raconterai les sources ») articule les trois composantes d'un magistère. Liminaire, détachée et formant paragraphe, elle se présente telle un préambule dont on détache les fonctions poétiques (le sujet évoqué), émotive (l'initiative du *je*) et conative (l'appel du destinataire), en vertu desquelles un procès de communication, mimétique de l'oralité, s'enclenche. Son sujet est une expérience transformée en objet didactique, dit en fonction de quelqu'un (Nathanaël) et dans une intention déclarée (former, instruire). Son émetteur cumule les prérogatives de l'expérimentateur, du conteur et du dispensateur magistral. Le récepteur nommé et interpellé est (symétriquement) introduit sous les traits d'un auditeur, d'un bénéficiaire et d'un héritier Quant au temps de la passation, il est signalé par la ponctuation et l'emploi du futur : les deux points en marquent le moment initial, tandis que la forme verbale (à moins d'y voir l'équivalent d'un futur proche et l'expression d'un passage à l'acte immédiat : *je vais te raconter*) semble différer l'enseignement dans un futur improbable, comme si le récit qui commence n'épuisait pas la pensée magistrale, comme s'il existait, aux marges des *Nourritures terrestres,* un *au-delà* du magistère remis à plus tard, ou proprement indicible… Perspective infinie d'une leçon dont le maître signale (pour commencer !) l'inaboutissement constitutif, ligne de fuite d'un magistère par essence inachevable... Les nourritures terrestres parce qu'elles sont inépuisables excéderont toujours les limites du magistère et les bornes du verbe. Voilà pourquoi, parvenu à la dernière *page* de son initiation, le lecteur-disciple doit s'en affranchir et continuer seul, *sans maître et sans livre*.

Chez Gide, l'éloge est à lui seul magistère. Ce qui procède d'un choix prend la tournure d'un enseignement et la *prédilection* personnelle se fait *prédication* pour autrui. De même, la conversation que le *je* restitue, tantôt pour lui-même tantôt pour Nathanaël, est une forme d'invitation, tour à tour *réfléchissante et interpelante.*

Un tel dispositif énonciatif tire un usage particulièrement fécond et ambivalent de l'attitude magistrale. Il chante sur les deux tons du culte et de l'aiguillon, dans la mesure où célébrer les sources du monde, c'est célébrer la sensualité de l'homme. En outre, il entrecroise des niveaux de lecture et d'identification variés. Enfin, il est ce par quoi se manifestent, triplement, la recherche de soi, la soif de l'autre et le tutoiement du monde.

4.2 Eau du désir et désir de l'eau

Le livre des *Nourritures terrestres* présente une thématisation de l'eau appréhendée comme l'objet d'une expérience et le sujet d'une exhortation. Le processus d'initiation du disciple offre alors les trois dimensions d'un rite, d'une pratique et d'une éthique.

Le rite est perceptible dans la façon dont le maître progressivement conduit son disciple, d'une description générale de l'eau vers l'évocation préférentielle de la source. Le passage d'une expérience élargie à une expérimentation choisie révèle en effet les intentions du mentor de guider son novice jusqu'aux lieux de la prédilection magistrale. Mener du dédale *des* choses existantes au point culminant de *la* chose préférée constitue une authentique démarche d'accompagnement, dont l'impulsion, la dynamique et l'objectif ressortissent à l'action conductrice du maître. Le magistère ainsi proposé se réalise en deux étapes : saisie du monde puis expression d'une élection. Une double proposition, panoramique puis éclectique, anime donc le suivi magistral. On y reconnaît la prérogative du mentor et l'empreinte de l'esthète, l'autorité que le premier puise dans l'expérience (au gré d'une légitimité à triple détente qui cumule antériorité, prépotence et gouvernance) et le primat de l'artiste pleinement reconnu dans l'exercice de sa vocation : élire le meilleur de ce que propose le monde pour en extraire la beauté. En réduisant le champ perceptif de son disciple des diverses manifestations de l'eau à l'unique célébration des sources, le guide accomplit une ambassade qui réajuste les responsabilités du maître à penser et celle de l'artiste. Tour à tour miroir et échantillonnage du monde, le maître réalise auprès du disciple une initiation qui sait concilier l'ouverture (nécessaire) et le discernement (utile). Cette différence d'aperture caractérise l'engagement du mentor et de l'esthète. Ces deux interprètes du monde sont comme deux kaléidoscopes (deux filtres), et ces intercesseurs sont habilités à formuler la *totalité* ou le *tamisage* du monde. Par l'institution d'un rite de passage du multiple à l'unique, le magistère de l'eau réalise donc l'éveil du disciple, rendu lucide à la complexité du monde mais conscient qu'une voie d'élection s'offre à lui…

L'initiation est aussi une pratique qui se reconnaît des frontières et des degrés. Par exemple, le magistère de l'eau répudie l'eau marine et l'eau normande. La pluie de l'automne fait déserter les sous-bois, consigne au domicile et contraint à la solitude.[315] L'eau de mer quant à elle, lorsqu'elle n'est pas l'agent hostile d'insupportables tangages, sert au récurage du pont des bateaux, et l'activité humaine qui s'y déploie alors elle aussi claquemurée dans les quelques pieds carrés d'une cabine exiguë.[316] Toute eau donc n'est pas bonne à prendre… surtout celle qui isole l'individu, le coupe du monde et de ses semblables, dans un esseulement forcé, qu'on analysera comme un exil des nourritures

[315] *Cinquième livre, I.*
[316] *Septième livre*, p.423-424.

terrestres. A cette eau, séparatrice et déprimante, le magistère préfère celle du contact et du corps à corps. Beaucoup de notations magistrales reviennent en effet sur la sensualité de l'eau par le corps touchée, telle « Je sais la source où j'irai rafraîchir mes paupières ».[317] L'une pourrait constituer le credo gidien d'une sensorialité avivée par elle :

> A cet âge, mes pieds nus étaient friands de la terre mouillée, du clos, des flaques, de la fraîcheur ou de la tiédeur de la boue. Je sais pourquoi j'aimais l'eau et surtout les choses mouillées : c'est que l'eau plus que l'air donne la sensation immédiatement différente de ses températures *v*ariées. [318]

Passage capital que cette synesthésie des sens (le tactile et l'auditif se renchérissent mutuellement) qui mêle une rétrospection à une élucidation, et mène à une révélation de soi, condensant de façon exemplaire l'expérience unifiante du corps et de l'eau. D'enracinement ancien (il s'agit d'une image d'enfance), le contact du monde se raconte comme un plaisir réitéré, vécu dans l'immersion naturelle et la découverte de soi, deux faces indissociées de l'expérience gidienne.

Enfin, la pratique de l'eau connaît un degré supérieur, celui qui étanche la soif. Sa valorisation passe par le procédé de la comparaison :

> Dans les cafés maures de Biskra l'on ne trouvait que du café, limonade ou du thé. Thé arabe ; douceur poivrée ; gingembre ; évoquant un orient plus excessif et plus extrême – et fade, – impossible de boire jusqu'au fond des tasses. [319]

Au regret implicitement formulé de ne pouvoir boire l'eau qui seule désaltère répondent maintes déclarations du maître qui publient les vertus sensuelles de l'élément naturel et exaltent la soif humaine :

> … Ma soif augmentait d'heure en heure, à mesure que *j*e buvais. A la fin elle devint si véhémente, que j'en aurais pleuré de désir. [320]

L'eau préférée du magistère gidien est celle qui se prête le plus docilement à l'absorption. Elle est donc, par nature, chevillée au besoin, au désir et à leurs deux issues capricieuses de la satiété et de la frustration... Parler de l'eau, c'est parler du désir. Or, pour la conscience humaine – et plus particulièrement dans la pensée gidienne – le désir est l'enjeu d'une morale : l'expérience prodiguée est la passation d'une éthique. Du désir en effet, l'éthique dit l'origine, avance l'explication et propose (à l'homme, proie d'une force non seulement insurpassable mais culpabilisante) un usage qui soit l'apprivoisement d'un instinct. Un code est donc constitué pour « comprendre » – saisir et endiguer – les ardeurs et les fièvres d'une chaleur dont on se triomphe pas sans lui. Le magistère de l'eau est une parole qui inventorie le monde, y décèle la cause d'une ivresse humaine et de façon non

[317] *Septième livre*, p.425.
[318] *Cinquième livre*, p.404-405.
[319] *Septième livre*, p.430-431.
[320] *Huitième livre*, p.438.

prescriptive énonce une règle de conduite. Il est donc une morale : il s'empare d'un trouble, le reconnaît et le nomme, domestiquant la sensorialité brute en ferveur enseignée et convertissant la concupiscence aveugle en coutume de vie maîtrisée.

Le discours sur l'eau est une louange qui culmine dans la magnificence des sources. Son éloquence et sa véhémence appartiennent à la rhétorique de la persuasion, tonalité attendue d'un dit magistral engagé. L'éloge est donc une formule d'écriture adéquate à sa finalité mobilisatrice. Conséquemment, elle entérine un propos très homogène, presque *uniforme*, en tout cas volontairement *univoque* : le magistère, en effet, ne dit rien de l'ambivalence symbolique de l'eau. L'élément naturel, si richement appareillé de connotations contradictoires, de résonances multiples troubles et disparates, semble sous la plume gidienne se réduire, *magister dixit*, à la seule jouissance qu'il procure… Que penser d'une apologie de l'eau qui systématise et sacralise à ce point son objet qu'elle en « oublie » sa complexité, ses « complications » ?

Universellement parlant, l'eau est le sujet d'un investissement symbolique intense, ambivalent et plural. Tout un jeu d'oppositions en découle qui confronte la limpidité et la transparence de l'eau vive et jaillissante, et celle glauque et stagnante des étangs et des marais, réalités certes offertes aux sens (comme dans *Les Nourritures*), mais toujours interprétées au-delà de leur perception immédiate, en images et métaphores parfois luxuriantes qui témoignent de l'irrépressible besoin humain d'*associer* à l'eau une foisonnante symbolisation qu'une exégèse compendieuse exaspère.

A l'eau baptismale (ou lustrale) de l'immersion ou de l'aspersion sacramentelle, répond *par exemple* l'eau de la crue et de l'inondation, aveugle et violente. Soumise et parfois sacralisée, ou bien laissée à sa brutalité native, l'eau – dit la glose – est le sexe de la terre et le rêve du désert, principe duel de fertilisation et de perdition, de fécondation et de mort. D'une façon plus générale, l'ordre qui a le culte du solide a la phobie de ce qui s'écoule, et la *culture* tient sur l'eau le discours de la digue, sur le marais celui du pilotis (et de la tour), sur le fleuve celui du pont, sur la tempête celui du capitaine… Du lac émerge l'épée miraculeuse dont le héros du Graal s'empare – sans se mouiller – pour conquérir et mériter la coupe de pureté. L'eau noire du deuil (Goethe), la blancheur des glaces infernales, les spirales tumultueuses du maelström (Rimbaud) relèguent dans l'abomination l'imagination de la source, du puits et du barattement de la mer. A l'inverse, des civilisations sont nées du rocher (Mithra), ou en ont fait jaillir l'eau (le bâton de Moïse). Poséidon venge Amyônê de

son trident et fait sourdre le triple fleuve de feu, d'oubli et de mort, que craindront même les dieux ! Et puis, qui craint l'eau refuse la perle…

Or, de *tout cela* le maître ne dit strictement *rien*. En l'indexant entièrement sur le plaisir qu'elle dispense, il fait de l'eau une nourriture *profuse* mais *simple*, offerte à la libre convenance de Nathanaël, et préparée de toute éternité pour sa jouissance la plus élémentaire. Une eau pure et primitive en somme… L'eau du magistère gidien est une eau adamique.

L'ambiguïté de l'eau (niée) est significativement déplacée vers l'ambivalence du désir auquel elle donne forme et image. Le silence du maître sur la pluralité de l'eau lui permet d'infléchir la leçon dans une direction plus essentielle au magistère : l'enseignement de l'*équivocité liée à toute jouissance.* Cette dernière se comprend diversement ; selon la polysémie du mot, elle désignera la pleine possession, certaine et inaliénable, ou bien l'usage, l'usufruit provisoire de l'eau. Aussi bien, la mise sous silence du polymorphisme de l'eau (et la mise sous séquestre de sa paraphrase habituelle) sert la finalité d'une initiation sensorielle et morale, du corps et de l'esprit. En déportant l'ambivalence de l'élément naturel sur celle du plaisir humain, le maître formule à nouveau son équation du bonheur. L'homme heureux, candide et averti, s'approprie l'eau du monde pour une délectation diverse et variable faite de satisfaction et d'attente. Dans une entière disponibilité au monde et par une attentive écoute de soi, le disciple accompli est celui qui, *innocent* et *conscient*, saura tout à la fois jouir et renoncer. A lui de saisir que le magistère de l'eau enseigne à l'unisson une licence et un interdit.

4.3 Deux sources, deux soifs

> Tu trouveras dans la maison d'Hadès, à gauche, une source ; prés d'elle, se dresse un cyprès blanc ; de cette source, garde toi-même de t'approcher. Tu en trouveras une autre, une eau fraîche qui s'écoule du marais de Mémoire : des gardiens se tiennent devant elle. Dis leur : « Je suis l'enfant de la terre du ciel étoilé ; vous le savez bien vous-mêmes. Je suis desséché par la soif, et je me meurs : donnez-moi donc immédiatement de l'eau fraîche qui s'écoule du marais de Mémoire ». Et alors ils te donneront à boire de la source divine et tu iras régner ensuite parmi les héros. [321.]

Des indications à suivre sur le tracé d'un chemin... des données spatiales (« à gauche, près d'elle »), sensorielles (« eau fraîche ») interprétées comme indices qu'une herméneutique d'un espace où tout est symbole glose en signes ; le présage d'une rencontre ; la préparation à un face à face essentiel (« tu trouveras ») ; l'avertissement

[321] « Les Tablettes d'Orphée », *Dictionnaire des symboles*, Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, Paris, Laffont, « Bouquins », 1982, art. « source », p.904.

salvateur et le sous-entendu d'un danger non élucidé (« garde toi-même de t'approcher ») ; la formule d'un sésame dont la récitation littérale conduit au succès (« dis-leur ») ; la vision anticipée d'un geste sacral (« tu iras régner ») et le devancement d'une intronisation.

Grande est la tentation d'esquisser un parallèle entre la leçon des sources gidiennes et cet épisode relaté dans *Les Tablettes d'Orphée*. Tous les deux font de la source un magistère, et du magistère la clef d'élection du disciple. L'adresse à Orphée est promesse de bonheur et apologie d'obéissance, comme si l'esprit d'allégeance était la condition d'accès à la félicité du pouvoir promis. Certes, le bonheur est ici donné, mais il teste aussi une discipline ; il est offert sans réserve mais il éprouve d'abord son bénéficiaire, si bien qu'il distingue un mérite et se constitue en récompense. Autre chose : la source de Lethé qui plonge dans le sommeil de la mort et celle de Mémoire qui assure un éveil immortel habitent toutes deux une même maison. Ainsi l'échec et le triomphe humains voisinent ; le bonheur est contigu au malheur, et cette proximité des extrêmes rappelle la gravité des paroles oraculaires — qui les dédaigne périra ; qui les écoute sera exalté — qui assimilent la qualité de l'élu à la vertu de l'écoute. Enfin, la source est l'assouvissement de la soif. L'eau qu'elle prodigue guérit de la souffrance et sauve de la mort. Elle est le remède qui, dans l'immédiateté d'une absorption aux effets magiques fait passer l'homme du comble de la douleur (« Je suis desséché par la soif et je me meurs ») au faîte de la fortune (« tu iras régner ensuite parmi les héros »).

L'*ascèse*, le *privilège* et l'*extrême* sont le commun dénominateur des expériences orphique et gidienne. La parole du maître retient le disciple dans un ailleurs métaphorique lié à la source (désert ou maison d'Hadès), lui parle et le dirige, captant à la fois son oreille et son geste, son intellect et son aptitude à agir dans le monde afin de le conduire vers une nouvelle identité (devenir disciple, devenir héros). Ainsi, [322] les deux initiations aux sources participent du même esprit, électif et prophétique : le disciple est choisi et sa vie est tracée. Par l'intervention d'une voix magistrale et visionnaire, Nathanaël et Orphée sont invités à franchir le passage escarpé qui fera d'eux des êtres nouveaux, engagés dans une aventure initiatique qui ne décide pas entre la *faveur accordée* et *l'exigence requise*, autrement dit, entre le devoir et le destin.

[322]Pour la source de Mémoire, mère des muses, la véritable connaissance est le souvenir et le respect du passé : système de valeur où l'initiation des plus jeunes consiste à s'assimiler les formules immémoriales qui leur permettront de trouver la bonne voie, dans ce monde et dans l'autre. Le maître gidien est là aussi : n'est-il pas la *mémoire* d'une expérience ? N'est-il pas le relais d'un magistère ?

Ma soif augmentait d'heure en heure, à mesure que je buvais [323]

Les plus grandes joies de mes sens
Ç'ont été des soifs étanchées [324]

De l'eau … pour boire ? Certes. La soif est l'élément cardinal du magistère de l'eau. De l'élément naturel, le maître fait l'exercice d'une sensorialité et l'objet d'une sensualité. Mais il y a deux états physiques et deux dispositions morales pour celui qui boit. Le premier témoignage en effet est celui d'un qui déclare combien la soif qui le taraude s'exaspère dans la recrudescence d'un inextinguible besoin. Le second est l'affirmation sereine d'un homme *comblé*. Ces deux paroles magistrales produisent une expérience et profèrent une leçon : celle de l'appétence et de l'inassouvissement, celle du *contentement* et de la *satiété*.

Alors, de l'exaltation d'un désir jamais contenté à la valorisation du plaisir réalisé, qu'enseigne au juste le maître de Nathanaël ?

Remarquons que les deux récits d'expérience appartiennent à des niveaux conceptuels différents. Le premier est ancré dans un moment du passé et il rapporte un état sensoriel ressenti et caractérisé dans une situation particulière. Le second témoigne d'une expérimentation (unique et contingente), qu'un précepte rétrospectivement totalise une somme d'expériences acquises. C'est ce dernier qui, s'arrachant au plan de l'anecdote, reconstitue une somme expérimentale éparse qu'il resserre en une leçon prodiguée au disciple. Or, le motif de la soif *définitivement* étanchée rappelle, la parole de l'évangéliste : « Celui qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura plus jamais soif » [325]. Pour André Gide, les soifs étanchées sont le parachèvement de l'expérience des sens, et pour l'apôtre Jean, l'idéal de la spiritualité christique. L'eau gratifiante et comblante sert d'image à l'apogée d'une quête enfin aboutie.

Mais que devient l'exercice des sens s'il ne s'alimente plus à l'attouchement de ce monde ? Comment comprendre que le désir, désormais satisfait – et donc, en quelque manière, déclassé – puisse néanmoins *continuer* d'animer l'être humain – et justifier son existence sur terre ?

Le thème de la soif assouvie couronne le sommet du magistère des sources ; il est propre à expliciter l'ambition que le maître nourrit envers son disciple. Cette spiritualisation en effet marque l'élévation du dit magistral en son plus haut point, et le degré d'excellence auquel Nathanaël, à l'instar du *je* gidien, peut prétendre. Issue

[323] *Huitième livre*, p.438.
[324] *Sixième livre*, p.412.
[325] Jean ; 4,13.

initiatique qui n'est pas cessation du désir et renoncement au plaisir ; pas davantage divination de l'eau et des sources, mais plutôt celle de l'homme lui-même : la spiritualisation de l'aventure du maître et du disciple est ce par quoi l'un et l'autre — l'un puis l'autre – accèdent à un au-delà du désir, où ce dernier se perpétue, immuable et incorruptible, enfin gratifiant et réconciliateur de l'homme avec lui-même. Le magistère des sources, parachevée par les soifs étanchées, est celui de la définitive jouissance.

> Mais, Nathanaël, je ne veux te parler ici que des *choses* […][326]

Cette façon de délimiter l'objet magistral résulte de la volonté du maître de préciser le contenu et les enjeux du discours au disciple. Derrière cette mise au point, une prédilection magistrale s'exprime. La netteté de vue de la formule, que la restriction accentue (« mais » […], « ici » […], « ne » […], « que »), trahit la résolution qui président à l'orientation du magistère. L'adresse à Nathanaël sonne comme un manifeste qui défend le primat de la connaissance sensible et rejette l'approche abstraite du monde.

Leçon *de* choses ou leçon *des* choses ?... La parole du maître est-elle un discours sur les choses ou bien un propos sur ce que ces dernières prodiguent à l'homme ?

Nous avons vu que l'eau d'abord est breuvage, substance naturelle, mais surtout matière de consommation. De la même façon, les choses sont des fruits que la terre met à disposition de l'homme. Ainsi, parce que la nature est nourriture, le magistère est la leçon *des* choses : elle entérine l'idée selon laquelle la portion de l'univers directement accessible à l'homme, par son corps et par ses sens, lui est destinée. Le monde est à usage humain ; l'homme en occupe le centre et il est son seul usufruitier.[327] La leçon gidienne est un finalisme.

Pourtant, il semble que la disponibilité du monde à l'humaine possession s'accompagne d'une difficulté, d'une sorte d'épreuve à l'homme infligée. Loin d'être données sans réserve et sans restriction, les choses de la terre opposent à qui veut s'en saisir, une obscure et indéchiffrable *résistance*. Celle-ci se manifeste à lui par leur évanescente et inexplicable métamorphose :

> […] pourquoi ces apparences flottantes de barque et plus loin ces apparences de palais ? – Toutes des choses déformées et sur cet imaginaire profondeur d'eau suspendue.[328]

Voilà donc que l'expérience des sens ne se traduit plus, *ipso facto*, par la saisie évidente et triomphante des nourritures terrestres… La réalité perçue ne se livre que sous

[326] *Sixième livre*, p.415.
[327] Une telle conception interdit de voir le rapport du protagoniste gidien avec la nature comme la résurgence d'un néo-romantisme : pour le guide de Nathanaël, la nature n'est pas le miroir réfléchissant des états d'âme humains, mais un *environnement nourricier*, accessible aux sens et effectivement par eux consommé.
[328] *Septième livre*, p.432.

les apparences d'une *illusion*, illusion d'optique et faillite des sens, continuellement entretenues au gré d'une nature trompeuse et protéiforme. La perception du monde serait-elle un mirage ?... Ou le monde, une énigme à déchiffrer ?

Les choses ainsi métamorphosées et fuyantes sont l'objet d'une double interprétation. Par elles, la réalité se multiplie des labiles perceptions qu'elle autorise, comme si la versatilité des choses les dotait d'une capacité de déformation et d'expansion infinies. Division et recomposition du réel seraient alors la métaphore du désir, comme lui caméléonesque et sans fin. Par ailleurs, la mutabilité des choses est susceptible d'une lecture seconde. Ne dit-elle pas l'impuissance humaine à appréhender le monde, à en stabiliser les impressions ? Le plaisir perceptif, s'il est indubitablement la fin du magistère gidien, n'en est pas moins inséparable d'une *philosophie de l'échec et de l'amertume*. La démultiplication du réel exprime du désir ce qu'il a d'*illusoire* et d'*asymptotique*. S'il est vrai qu'un perpétuel enchantement naît de la mouvance du désir, le monde et ses choses parfois aberrantes (« pourquoi [...]? ») signe aussi l'insuffisance de la présence humaine au monde. « Comprendre » la nature, ce n'est donc jamais, pour Gide et tous les Nathanaël du monde, la *saisir* dans un embrassement totaliseur et gratifiant, mais en *jouir* ça et là par le biais de perceptions partielles, ponctuelles et toujours défaillantes... L'homme est fait pour le monde, le monde est fait pour l'homme. Pourtant, cette double équation et cette parité ne suffissent pas au bonheur terrestre. A la disponibilité, il faut ajouter l'*éducabilité* du disciple.

Alors à cette condition qui ne saurait faire l'économie d'un *magistère*, oui, les choses seront des fruits.

LE DISCIPLE

Je vois que vous vous êtes très vite passionné pour la lecture des Nourritures terrestres ; d'une certaine manière, vous n'êtes pas encore revenu de la séduction que ce livre a opéré sur vous.

LE MAITRE

Vous avez donc une critique à formuler…

LE DISCIPLE

Le texte gidien vous a plus séduit qu'interrogé… et vous en avez fait le sujet d'un envoûtement, plus que l'objet d'un questionnement.

LE MAITRE

Le charme, la force d'évocation qui, en effet, se dégagent de ce magistère ont pu me conduire à adopter une position d'admirateur aux dépens de celle de l'analyste. Disons que la grave édification bourgétienne et le pied-de-nez parodique de Barrès étaient des manières de magistère qui se prêtent davantage au recul (donc au regard critique), en raison de leur appartenance, pleine et assumée ou oblique et ironisée, au roman d'apprentissage. Avec André Gide - et aussi parce qu'il vient après Bourget et Barrès - la magistralité qui s'exprime réfute le droit d'enseigner, sans pour cela choisir l'alternative de la subversion. La posture gidienne est donc inassimilable à celle de ses devanciers, et elle est étrangère aussi bien à l'exercice conventionnel qu'au langage décalé du roman-magistère.

LE DISCIPLE

Vous êtes en train de me dire que la singularité des Nourritures (dont le caractère « inédit » tout de même est tempéré des emprunts d'intertextualité qui le nourrissent…), vous aurait contraint à réduire l'acuité d'une approche distanciée, au bénéfice d'une lecture naïve et de premier degré.

LE MAITRE

Non pas ! Et le disciple emporté dans un élan de pugnacité se méprendrait douloureusement, sur Gide et sur son humble maître, en confondant les lectures de candeur et de ferveur… En refusant d'endosser la légitimité du maître à penser, Gide se donne pour tâche (à mi-distance d'une récusation et d'un pari) de produire un discours de maîtrise qui s'apparente également à un déni et à un défi.

LE DISCIPLE

Dire « non », en se promettant de faire mieux que ses pairs…

LE MAITRE

La succession chronologique d'oeuvres suffisamment contemporaines pour se correspondre tout en s'opposant est ce par quoi se révèle et s'exacerbe l'émulation des écrivains : le roman fin de siècle de la décennie 1890-1900 est, comme vous l'avez compris, engagé dans une espèce de challenge

magistral. Dans ce cadre de production propice aux « dialogues » entre auteurs et autres formes de rivalités littéraires (comme toutes ces réécritures d'imitation ou de défiguration…), Les Nourritures ne prend plus ses gages sur la garantie de la responsabilité, mais sur celle de l'originalité. Et c'est bien cette dernière qui constitue la « singularité » d'une dialectique de maîtrise proposée dans un esprit qui ne sépare pas la contestation d'une écriture de son possible renouvellement.

LE DISCIPLE

Dire « non » mais penser « oui », pour continuer d'occuper une place dans le champ littéraire, tout en revendiquant une très exacte marginalité, située à l'intérieur mais aux confins d'un ensemble finalement légitimant pour tous…

LE MAITRE

Et cette stratégie (en effet) fait fond sur les atouts et les ressources de l'ambivalence, propre au tempérament de l'auteur et conforme à l'esthétique symboliste… C'est pourquoi nous avons montré (sans avoir su, il est vrai, dissimuler notre sympathie pour cette forme de discours enchanteur) les trois ambivalences du magistère gidien : l'expérience du maître donnée pour close et intime, (placée sous la gouvernance d'un je où domineraient l'égocentrisme et l'introversion), mais qui en même temps se constitue par une forme d'énonciation discipulaire en un objet d'enseignement dès lors allocentrique et transitif…

LE DISCIPLE

Une dialectique de maîtrise en somme sous tension entre l'ouvert et le fermé.

LE MAITRE

L'évocation du monde et l'invocation à autrui désormais inséparables, scellées dans un discours mixte où dialoguent je et tu, tantôt assimilés tantôt distincts, dans la concurrence et la contiguïté problématiques des deux régimes de spécularité et d'altérité…

LE DISCIPLE

Oui. Un texte dialogique qui mimerait les désirs et les illusions d'une relation entre alter-ego… Et la troisième ambivalence ?

LE MAITRE

Une leçon des choses (et non de choses) professée pour une conscience avivée de soi, une initiation à la sensation, un apprentissage des voluptés, et préventivement énoncée au disciple comme une ascèse.

LE DISCIPLE

Nathanaël en gymnosophiste, frère du stylite juché sur sa colonne ?... Là, j'ai peine à vous suivre !

LE MAITRE

Ni hédonisme ni dolorisme ! L'instruction gidienne n'est pas un libertinage amoureux, et pas davantage l'école du renoncement. Le disciple idéal sera...

LE DISCIPLE (*interrompant*)

Un jouisseur conscient de ses limites ?

LE MAITRE

C'est stupide parce que c'est incompatible.

LE DISCIPLE (*osant encore...*)

Un voluptueux ?

LE MAITRE

Un passionné.

LE DISCIPLE

Bien... Et le prochain chapitre ?

LE MAITRE

Un exercice de lecture.

LE DISCIPLE

?...

LE MAITRE

La poétisation du magistère. Le poème en prose et ses effets stylistiques de récurrence, d'ellipse et de rupture interdisent - n'est-ce pas ? - de considérer Les Nourritures comme un « roman ».

LE DISCIPLE

Que oui ! Décor évanescent, personnages improbables, interlocution circulaire, rythme litanique, action quasi nulle...

LE MAITRE

... si bien que nous allons interroger les enjeux (les mobiles et les conséquences) d'une forme magistrale essentiellement poétique.

LE DISCIPLE

Après l'expérience, son récit ; après le fond ; la forme.

LE MAITRE

Ne soyez pas si caricaturalement scolaire, surtout au contact de Gide qui ne veut pas enseigner mais (comme il est dit dans l'Envoi) s'enseigner lui-même.

LE DISCIPLE

Fort bien. J'écoute alors.

***

Chapitre Huit

L'EXHORTATION POÉTIQUE

Acheté [...] un carnet de toile exclusivement consacré à ce voyage. J'y griffonne au crayon quelques notes, mais ces premières indications sont informes et non presque aucune saveur littéraire. [...] C'est ensuite, recopiées, condensées, renforcées, revues dans l'hallucination grossissante et simplifiante du souvenir qu'elles peuvent prendre quelques valeurs. Il me faut alors fermer les yeux et travailler de l'oreille (C*orrespondance Gide-Ghéon*, 20 mars 1899).

Le Poète est celui qui regarde. Et que voit-il ? – Le Paradis. Car le Paradis est partout ; n'en croyons pas les apparences. Les apparences sont imparfaites : elles balbutient les vérités qu'elles recèlent ; le Poète, à demi-mot, doit comprendre, -puis redire ses vérités. Est-ce que le savant fait rien d'autre ? Lui aussi recherche l'archétype des choses et les lois de leur succession ; il recompose un monde enfin, idéalement simple, où tout s'ordonne normalement.
Mais, ces formes premières, le Savant les recherche, par une induction lente et peureuse, à travers d'innombrables exemples : car il s'arrête à l'apparence, et, désireux de certitude, il se défend de deviner. Le Poète, lui, qui sait qu'il créé, devine à travers chaque chose -et une seule lui suffit, symbole, pour révéler son archétype ; il sait que l'apparence n'en est que le prétexte, un vêtement qui la dérobe et où s'arrête l'oeil profane, mais qui nous montre qu'Elle est là. *(Le Traité du Narcisse*, « Pléiade », 2009, p.175).

L'A*nthologie de la poésie française* de Gide s'ouvre sur une préface qui retranscrit un propos de table entre son auteur et le poète anglais A.E. Housman. L'échange de vue, que le préfacier situe à l'Université de Cambridge en 1917, sert de prétexte à une réflexion critique sur le sort que la France a par le passé réservé à la poésie. La conversation familière entre les deux hommes épouse peu ou prou le fil chronologique de l'histoire littéraire et elle évoque les grands noms de notre patrimoine poétique. La lecture diachronique que nous en proposons ici met en lumière la position de Gide sur le sujet, ses réticences et ses préférences, et elle est justiciable d'une approche contrastée. Au nombre des déficiences qu'il impute au genre, on trouve l'excès d'intellectualité et l'absence d'émotion[329], la superficialité et la préciosité[330], le didactisme ratiocinateur (celui des dizains de la *Délie*) « qui sans doute est le pire ennemi de la poésie[331] ». Au rang des propositions figurent le voeu de reconsidérer en profondeur le son et la cadence de l'expressvité du poème comme l'essence même du discours poétique[332], et de faire du travail sur la poésie un engagement dans une forme d'art qui soit indissolublement lié au choix d'une éthique personnelle. Hostile au poème d'ornementation et d'apparat, du code et de la versification, Gide récuse le « fatras pseudo-poétique », la poésie raisonnable du siècle classique et la poésie raisonneuse des Lumières, parce que ni l'une ni l'autre ne propose « plus rien de divin, de panique ». A l'opposé du rhéteur incapable de produire autre chose qu'un langage artificiel et artificieux et dont le souci de s'exprimer élégamment tient lieu d'art, Gide appelle de ses voeux un poète « chanteur et enchanteur » apte à faire sonner les accents d'un réel émoi (à l'instar de Charles d'Orléans), convaincu que le naturel et la simplicité valent plus que l'érudition et la rhétorique et converti au « dionysiaque » que Gide (après Nietzsche) assimile au « vrai lyrisme ». Ni rhéteur, ni magister ergoteur, ni poète-penseur (à la façon de Sully-Prudhomme), le bon poète échappe aux trois écueils de l'affectation, du pédantisme et des prétentions métaphysiques profondément lyrique et préférant la chose à l'idée de la chose, sa poésie ne s'interpose pas tel un « écran de raison

[329]« Mais, entre Villon et Baudelaire, quelle longue et constante méprise a fait considérer comme poèmes des discours rimés où l'on trouve de l'esprit, de l'éloquence, de la virulence, du pathos, mais jamais de la poésie ». André GIDE, *Anthologie de la poésie française*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1949, p. 8.

[330]« Depuis Villon et jusqu'à la période romantique, certaine ingéniosité verbale, l'art de dire avec élégance et esprit des fadaises, vous a masqué la pénible déficience de votre sentiment lyrique ». *Ibid*., p. 9. « Il advint alors trop souvent, au cours du développement de notre littérature, que l'ingénuité cédât à l'ingéniosité, le naturel à l'afféterie et le spontané au factice ». *Ibid*., p. 12.

[331] *Ibid.*, p. 17.

[332]« *Que le rythme et la rime répondent dans l'homme aux immortels besoins de monotonie, de symétrie et de surprise* . Baudelaire, à l'encontre de ses contemporains, apporta dans son art, encouragé par Poe, science et conscience, patience et résolution ». *Ibid.*, p. 10.

opaque » entre l'homme et la nature. Ni de premier jet comme le souhaitait Alceste, ni réfractée selon les recommandations d'Oronte, elle est avant toute chose effusive, musicale et enivrante.

L'éloge des *Fables* de La Fontaine « témoignage [...] d'un art parfait » dit le respect et l'admiration de Gide pour un langage qui a su marier, avec mesure et esprit, la forme poétique et la couleur moraliste.

> Peu me chaut le peu de vertu didactique qui devrait m'inviter à les exclure de ce recueil ; c'est en tant que poème que je les veux considérer. J'en cite une douzaine ; il faudrait en donner cinquante ; mais non : c'est le recueil complet de ces Fables dont tout esprit quelque peu cultivé ne saurait se passer. Quelle spirituelle aisance en chacune ! Quelle souriante sagesse ! Quelle distinction ! Jamais l'esprit n'y nuit à une sensibilité frémissante. Celle-ci reste si discrète pourtant que le seul lecteur sensible l'y découvre avec ravissement, aussi subtile et ailée que dans la musique de Mozart. Il ne se contente pas facilement, mais ne nous livre que l'aboutissement exquis de sa recherche ; et, dès qu'il a tracé le trait juste, il passe outre.

Le sommet atteint par le fabuliste provient de son aptitude à corréler à l'exigence du trait et la célérité de l'évocation, une forme d'*attitude didactique* qui distille au lecteur un enseignement moral et cultive très délicatement les égards envers le lecteur-disciple, la retenue et la justesse de la remontrance… *et l'effacement du mentor*. Ces caractéristiques portées aux nues par André Gide, modélisent un protocole d'écriture-lecture qui, abstraction faite des différences (flagrantes) d'époque, de milieu, de culture, est celui d'un possible régime magistro-discipulaire. Aussi, la louange gidienne envers le fabuliste rappelle-t-elle les préférences de l'auteur des *Nourritures* pour une poésie qui entrelace récit et morale, prémédite la sensibilité d'un disciple interlocuteur et met en scène le repli ou l'évanescence de l'instance moralisatrice. D'une manière assez analogue, le récit d'expérience qui sert de substrat narratif au livre de Gide se fond dans une forme poétique qui élève la relation expérimentale au statut d'un dit magistral ; ce dernier, désormais justifié, peut se placer au service d'une initiation du lecteur, à la croisée du monde, de l'homme et du verbe, dans les dimensions réconciliées d'une esthétique et d'une éthique. Si la vie est le matériau nécessaire à l'art, il appartient à ce dernier de lui donner un sens. C'est à cette élucidation que le chapitre suivant se consacre.

1 L’expérience du maître ou le monde reconstruit

Le récit à Nathanaël est *le produit d’une écriture,* non *le duplicata d’une expérience*. Par refonte et auto-engendrement, il se fait discours et celui-ci se constitue en magistère. Une intention didactique se manifeste, une interlocution initiatique se déclare ; aussi, une double invention du maître et du disciple le caractérise-t-il.

Abordée par les détours des lieux et des choses, l'expérience du monde apparaît comme un thème articulé par une instance tricéphale – auctoriale, narrative et magistrale – qui modélise son objet soumis à une réécriture discursive et pédagogique. Celle-ci imprime une tonalité marquée par une conception du monde et des inflexions propres à la constitution d'un magistère. Nous voudrions donc rappeler que la relation d'expérience ne saurait être assimilée au récit mimétique et circonstancié d'une exploration vécue dans un espace-temps, et reproduite dans une écriture qui en serait le récit et le relevé exact et transparent. Le discours gidien sur le monde – discours d'immersion et d'affiliation – vise en effet autre chose que la duplication d'une expérimentation : dans une prise de distance avec l'événementiel qu'il nous faudra préciser, il réalise une véritable lecture interprétative du monde, laquelle, en dernier ressort, se construit en un langage didactique et poétique.

1.1 Tout sauf le dépaysement

Le récit du maître n'est pas un compte-rendu : il est récitatif magistral. Si les circonstances autobiographiques (que nous avons brièvement rappelées) ont effectivement déterminé la présence de Gide au Maghreb dans les années 1893-1895, de telles contingences sont subsumées par l'écriture autoréflexive et didactique d'une expérience vouée à servir d'autres causes que celles habituellement dévolues au récit de voyage. A cet égard, et en dépit des lieux et du temps où le texte fut écrit – l'espace algérien et la littérature coloniale – *Les Nourritures* ne saurait se limiter à la relation des impressions de voyage d'un Français en Afrique du Nord.

Et pourtant, de 1830 à la fin du XIX siècle, ce sont surtout des voyageurs, gens de plume par occasion (et non d'état) qui écrivent sur l'Algérie, ou bien des romanciers de renom (Louis Veuillot, Eugène Fromentin, Guy de Maupassant, Alphonse Daudet), endossant pour la circonstance le costume de l'excursionniste. Qu'ils fussent sensibles à l'esprit romantique et à la recherche d'une nature miroir de l'âme, ou acquis au credo plus récent du naturalisme (et alors attentifs à rendre compte de la vie naturelle et sociale algérienne de façon réaliste, objective et exhaustive), force est de constater que la plupart d'entre eux résistèrent mal aux sirènes de l'exotisme, magnifiant l'étrangeté d'un pays lointain, les particularismes d'une civilisation implicitement déclarés inassimilables à l'Occident, s'attardant parfois complaisamment dans les tableaux colorés d'ailleurs rêvés, mythologisés, en fonction de l'ethnocentrisme qui les inspirait.

Les mobiles et les influences qui ont pesé sur Gide sont à chercher ailleurs. *Les Nourritures terrestres* est le livre d'un convalescent et le manuel d'un égotiste repenti. Gide y déclare son opposition au monde qui l'a vu naître, dans la forme d'une émancipation qu'accompagne une profession de foi hédoniste. D'inspiration post-symboliste[333], le livre entend proposer au lecteur – spécialement nommé, donc inclus dans le texte et dans le partenariat de la lecture – « un manuel d'évasion, de délivrance[334] » à la croisée d'une morale et d'une œuvre d'art. Aussi, une lecture exotique des *Nourritures terrestres* passerait-elle à côté des enjeux réels du livre. L'expérience du maître est autobiographique et didactique. Le *je* qui s'exprime – qui s'y *manifeste* – énonce depuis les terres maghrébines une leçon d'art et de vie, laquelle transcende amplement les lieux et les temps vécus par l'auteur. Gide, habillé en mentor et en esthète, parle d'un lieu dont il décrit moins les particularités qu'il n'abolit les frontières. Si d'évidence l'Algérie constitue le cadre référentiel de la narration gidienne, l'évocation du sud sert les finalités d'une écriture de soi qui emprunte le détour formel d'une initiation. Aussi, l'ailleurs africain[335] qu'une expérience du monde explore et relate, est-il le prétexte dont s'empare le *je* des *Nourritures terrestres* pour exister sous la figure du maître : produire un témoignage et prodiguer une leçon.

La relation d'un *je* qui volontairement se confond avec la formation d'un *tu* ne repose qu'accidentellement sur un lieu donné. *Les Nourritures* n'est pas, *stricto sensu*, un carnet de route, moins encore un guide de voyage pour lecteur en mal de dépaysement…, mais un manuel d'évasion à l'usage d'un disciple converti à une géographie... tout intérieure. Les lieux nommés n'enferment jamais le magistère dans un cadre contextuel et référentiel qui le prédéterminerait : ils ne réduisent aucunement la parole du maître aux circonstances et aux conditions d'un espace-temps particulier. Significativement, leur évocation, discontinue et éclatée, dessine plutôt un ailleurs mental, que l'incipit du livre, au demeurant, exprime nettement : « Ne souhaite pas, Nathanaël, trouver Dieu ailleurs que partout »[336]. Un tel avertissement donne le la, semble-t-il, des pérégrinations du mentor :

[333] *Le Traité du Narcisse* (1891) associe déjà l'art et l'éthique comme deux dimensions organiques de tout projet littéraire : « Nous vivons pour se manifester ; les règles de la morale et de l'esthétique sont les mêmes : toute œuvre qui ne manifeste pas est inutile et par cela même, mauvaise. Tout homme qui ne manifeste pas est inutile et mauvais ».

[334] Selon les termes de la Préface de 1927.

[335] Cette remarque vaut également pour les terres normandes qui servent de cadre et d'illustration à l'expérience du monde, telle que le chapitre V des *Nourritures terrestres* la rapporte. Le voyage en diligence avec ses longues parenthèses de souvenir ou d'anticipation, ses temporalités intriquées, son balisage topographique qui télescope la réalité toponymique (Strasbourg, La Roque) et le substantif auberges, sans déterminant et que son pluriel généralise et indifférencie, ne mènent nulle part sinon à un ailleurs du plaisir, remémoré ou futur… Le voyage en diligence n'est rien que la trajectoire du désir, de sa redite et de son attente.

[336] *Op. cit.* p. 351.

l'exploration du monde est la métaphore de la découverte de soi et l'alibi d'un enseignement. Dès lors, ce qu'entreprend de raconter l'auteur, sous le masque d'un Français en Algérie, est le discours et le mode d'emploi d'une émancipation, c'est-à-dire, précisément, d'une expansion voulue sans limite… Si le maître « voyage » passant d'un lieu à un autre, c'est qu'il s'abandonne aux sollicitations de l'instant et de la sensation. Son moteur est son désir. Son itinéraire ne suit aucune route balisée dont il parcourerait en découvreur ou en explorateur des lignes déjà tracées. Ses destinations sont préméditées mais imprévisibles et, s'il lui arrive de les toucher, de les atteindre, elle n'en demeurent pas moins fuyantes et obsédantes. Enfin, la suprême exigence – *la disponibilité* – fait voler en éclat les bornes spatio-temporelles auxquelles tout vrai voyageur est condamné…

« Partout » compte donc parmi les premiers mots du maître. Il est sans doute le *maître-mot* du magistère gidien. Par lui en effet, Nathanaël apprend au seuil de son initiation le lieu où il trouvera sa nourriture. *Partout* – proprement, *en tout lieu* – préfigure le déni de l'espace (clos ou ouvert, peu importe) dont nous avons parlé à propos du désert, de la ville et de la ferme. Ne signifie-t-il pas également *dans le moindre des lieux*, enseignant à Nathanaël que sa quête du bonheur passera par la prise en compte de la petitesse et par la découverte de l'imperceptible ?... Enfin, ce *partout* inaugural dans son sens de *en toutes situations* invite à collaborer à une aventure qui exige du disciple un total affranchissement, condition d'une pleine disponibilité.

Commencement et révélation, prélude et divulgation, la phrase qui ouvre le premier chapitre appelle à considérer l'ensemble du livre, non comme le dit d'un dépaysement, mais comme le récit d'une expérience, moins l'élection d'un lieu que l'invention d'une attitude face au monde, moins une invitation facile au voyage qu'une incitation exigeante à la découverte de soi-même.

1.2 Monde transfiguré

C'est alors que, une fois le paradoxe gidien levé, l'expérience du monde peut rimer avec la mise à distance du réel. Parce qu'il est impossible de localiser le lieu de l'expérimentation magistrale, que l'exploration à laquelle se livre le maître n'est assignable à aucun espace précis – puisqu'elle les englobe tous – , l'appréhension du monde telle que le maître la vit se conjugue avec une forme d'éloignement du monde. C'est que l'expérience, loin de restituer comme un duplicata le monde qu'elle parcourt, en propose la

métamorphose ; c'est cette translation du réel – et non le réel lui-même – qui est l'objet cardinal du magistère.

L'opération consiste à transformer une donnée naturelle existante en une sensation corporelle cultivée, elle-même sublimée comme un événement humain à vocation initiatique. La transposition est donc triple, qui convertit l'objet de l'expérience en objet d'instruction, par les trois états de la nature environnante, du corps réapproprié, et du magistère vocalisé en cantilène. Ce déplacement construit ainsi le magistral à partir de la transfiguration du réel. Il se vérifie pour l'eau (triplement élément du désert, symbole du désir et thème d'un aède) et se renouvelle, tel un processus directeur, à propos de n'importe quel autre objet annexé à l'expérience du maître. La mise à distance se comprend dès lors, non dans la forme insolite qui allierait proximité et éloignement, mais comme le moment au cours duquel l'ascendant magistral sur le disciple inexpérimenté s'élabore et se légitimise par la refonte du monde, la reformation de l'expérience et l'éviction du prosaïsme, incompatible, selon Gide, avec toute ambition de magistralité.

La transformation qui s'effectue du point zéro de l'expérience au point final du magistère poétique relève d'un mécanisme assez complexe. Il y a d'abord le témoignage d'une osmose entre l'homme et la nature, première étape d'une déréalisation du monde, dans la mesure où la confusion qu'elle insinue tend à effacer les frontières qui ordinairement séparent et distinguent l'individu de son environnement. Dans le trait suivant, « Allongement des jours – S'étendre là »,[337] le parallélisme rend compte d'un écho entre le monde et l'être confondus dans une même horizontalité (allonger, s'étendre), comme si la nature était douée d'une puissante parole suggestive et que le bonheur de l'homme consistait en une docile adaptation mimétique aux sollicitations de son milieu… L'expression dit, de façon la plus laconique qui soit – l'usage du tiret de ponctuation est ici exemplaire –, l'accomplissement d'un bonheur simple, élémentaire, par effacement de l'humanitude et symbiose entre homme et nature.

La même recherche d'une relation fusionnelle avec les éléments terrestres (et cosmiques) apparaît encore dans ce nouvel exemple. Ici, l'orgueil humain consiste à vire au diapason de la nature, en une merveilleuse et sensuelle union du corps et de l'univers…

> Je pris l'habitude de dormir en face de ma fenêtre grande ouverte, et comme immédiatement sous le ciel. Dans les trop chaudes nuits de juillet, j'ai dormi complètement nu sous la lune ; dès l'aube le chant des merles me réveillait ; je me plongeais tout entier dans l'eau froide et n'enorgueillissais de commencer très tôt cette journée.[338]

[337] *Septième livre*, p.429
[338] *Sixième livre*, p.417.

La lune et la nuit, le sommeil et la nudité sont quatre éléments en harmonie parfaite ; le réveil des oiseaux coïncide avec celui de l'homme, et les froides ablutions matinales réalisent l'idéal ascétique – et joyeux ! – d'une immersion de l'être humain qui, *motu proprio*, s'engloutit au sein de la nature. L'osmose est perceptible à travers l'isochronisme entre rythme naturel et temps humain, et l'exposition du corps aux forces cosmiques et liquides de la lune et de l'eau. L'homme se fait ainsi docile et perméable aux réalités de la nature : il aime se soumettre à ses lois (présence animale, alternance du jour et de la nuit, chaleur de l'été, amplitude de températures), non plus subies comme des impondérables, mais reçues comme des dons…

L'expérience du maître enseigne donc à Nathanaël un instant de vie symbiotique. L'association est décrite comme une union étroite et harmonieuse, libre et intime, telle que l'individu immergé ne paraisse plus devoir se distinguer de son environnement. Remarquons qu'une telle dilution n'est envisageable que si le monde est préalablement perçu dans un rapport d'hospitalité et d'échange avec l'homme. Voilà pourquoi le désir de fusion procède nécessairement d'une représentation spécifique du réel qui attribue à la nature une aptitude matricielle dont l'homme serait le bénéficiaire. Dès lors, on l'aura compris, cette dernière n'est plus considérée pour elle-même, réalité séparée et indifférente, mais comme une force et une connivence à l'ombre desquelles l'humanité peut gagner le bonheur d'être au monde… Ainsi, l'expérience du maître rapportant pour son disciple le bien-être d'une osmose heureuse, transforme la nature en une puissance bienfaisante et formatrice, qu'elle fixe à mi-distance d'une éducation sensitive et d'une école de morale.

Il y a ensuite l'imagination, dont l'action infléchit sans cesse la perception du monde. L'imaginaire est pour Gide indissociable de l'appréhension sensorielle, et il modifie aussi bien le référent que l'écriture de l'expérience. Les deux facultés de l'expérimentation et de la conceptualisation nourrissent alors de leur apport respectif le magistère du monde, sans qu'il soit facile de distinguer laquelle, de l'une ou de l'autre, occupe la place originelle dans l'élaboration du texte. Toujours est-il que le témoignage d'expérience qui en résulte doit beaucoup à l'imagination gidienne ; c'est elle qui autorise un libre jeu d'espace-temps et permet à la narration de se développer sur le mode… virtuel.

La ferme, que nous avons précédemment étudiée comme paradigme ambigu de clôture et d'ouverture, fournit le cas intéressant d'une écriture mixte, relevant aussi bien d'un contact avéré avec la close décrite, que d'une représentation mentale qui la couvre d'un halo onirique.

Ah ! que ne suis-je étendu, maintenant, sous le hangar - où la chaleur défaille - près de toi, parmi la pressure des pommes, parmi les âcres pommes pressurées. Nous chercherions, ah ! Sulamite ! si la volupté de nos corps, sur les pommes mouillées, est moins prompte à tarir, plus prolongée, sur les pommes,– soutenue par leur odeur sacrée…
Le bruit de la meule berce mon souvenir.[339]

L'évocation du pressoir, on le voit, est saturée des catégories de l'espace (ici, ailleurs), du temps (insertion rétrospective et visée projective) et de la logique (analogie et contraste), de telle manière que la réalité de l'expérience rapportée se nourrit de plusieurs perceptions, d'ordinaire inconciliables. Par un jeu d'associations libres et un système à résonances multiples, par la temporalité brouillée et l'espace indéterminé, cette expérience appartient à plusieurs plans de la réalité, qu'une imagination maîtresse parvient à faire tenir ensemble. Une telle option s'applique à restituer une perception complexe, détournée de la pure réceptivité sensorielle et finalement infidèle au témoignage des seuls sens... Irréductible au *hic et nunc* d'un rapport direct au monde, elle se nourrit d'un halo d'images, de réminiscences et de perspectives, qui confère au dit magistral l'épaisseur, la mobilité et l'étrangeté d'une narration à la fois en prise avec le réel et à l'écoute d'un imaginaire.

Cette écriture où se devine le vagabondage de l'esprit informe aussi sur la nature et l'expérience magistrale ; elle interroge plus particulièrement sur la manière dont Gide entreprend de suggérer le désir passé, présent et futur. Qu'on relise à cet égard le passage consacré à la distillerie...

Pénombre ; foyer ardent ; machines ténébreuses. Le cuivre des bassines surgit. Alambic : sa suppuration mystérieuse précieusement recueillie. (J'ai vu de même recueillir la résine des pins, la gomme maladive des merisiers, le lait des figuiers élastiques, le vin des palmiers étêtés.) Fiole étroite ; tout une vague d'ivresse, en toit, se concentre, déferle ; l'essence, avec tout ce qu'il y avait de délicieux, de puissant dans le fruit ; de délicieux et de parfumé dans la fleur. Alambic : ah ! goutte d'or qui va suinter. (Il y en a de plus sapides que le jus concentré des cerises ; d'autres odorantes comme les prés.) Nathanaël ! c'est là vraiment une vision miraculeuse ; il semble que tout un printemps se soit ici tout concentré… Ah ! que mon ivresse à présent théâtralement le déploie. que je boive, enfermé dans cette salle très obscure et dont je n'apercevrai plus – que je boive de quoi redonner à ma chair – et pour libérer mon esprit, – la vision de tout l'ailleurs que je souhaite…[340]

Tout commence par des lignes qui à première vue semblent assujetties à la restitution minutieuse d'un cadre réaliste, à la reconstitution d'une ambiance. Le réel y est nommé – inventorié, plutôt – dans la singularité des choses qui le composent et le distinguent ; l'évocation choisit de s'ancrer dans une écriture mimétique, docile à son référent, patiente exploratrice d'un coin de réalité….Suit bientôt l'apostrophe *Nathanaël* !

[339] *Cinquième livre*, p.408.
[340] *Cinquième livre*, p.408.

surgie de nulle part, invocation inopinée que rien ne préparait, intrusion du discours dans la description, énonciation bousculée et infléchissement du texte vers un destinataire, sinon absent, du moins non identifié, et qui, quoi qu'il advienne, restera invisible comme la figure de l'Autre, éternellement appelé, mais obstinément étranger au décor. Le tableau s'achève sur l'expression de l'optatif (trois conjonctives rythment un final de paragraphe litanique), qui rend compte d'une expérience finalement non vécue… toute virtuelle.

Description, interpellation et *optation* sont les trois moments de la parole du maître qui structurent l'évocation de la distillerie. On remarquera que celle du pressoir en use également, mais dans un autre ordre : l'optation précède (« Ah ! que ne suis-je étendu […] »), l'interpellation suit (« ah ! Sulamite ! ») et la description de l'espace termine le propos.

Ici et là donc, l'expérience du monde se fait *expérience textuelle* par un travail de réformulation. Un lieu, un *je* et un *tu* sont imbriqués dans une écriture qui enchevêtre un objet descriptif, une conscience narrative libre restitutrice du réel et la présence surnuméraire mais indispensable d'un allocutaire discipulaire. Quant au régime verbal, en favorisant les modes subjonctif et conditionnel, il déporte les faits sur le plan mental du potentiel et de l'inaccompli : l'essentiel de la leçon suggère au disciple que le désir du maître – le désir en général – rompt les catégories de l'espace et du temp, comme il abolit celles du lieu et du moment.

Le parti pris des choses, dont le maître arpentant la ferme paraît tout habité, ne résiste pas longtemps à l'émotion qui l'étreint : celle-ci dicte une parole où la sensibilité et l'irrationnel prévalent en définitive sur le regard de l'observateur. Le magistère pourtant adossé au réel se comporte comme un déni du réel... Au disciple de comprendre l'approche « spiritualiste » qui lui est par conséquent proposée.

L'exploration du réel (la nomination et le dénombrement des choses) est l'*alibi* que s'offre l'expansion d'un moi qui n'habite le monde que dans l'exacte mesure où lui-même est habité par un désir intériorisé aux mille visages. Le désir et la virtualité (son meilleur mode d'expression) dessinent, derrière les apparences des objets et le dit du monde, les éléments d'un paysage intérieur à vocation initiatique. Une fois de plus, l'appréhension du monde ne vaut pas comme *transcription*, mais *translation* du réel éprouvé. L'expérience opère une conversion vers autre chose que son objet propre. Elle s'emboîte organiquement dans l'imaginaire du désir. A ce titre, le monde exploré est ce par quoi l'homme accède, grâce au réel, à sa propre intériorité…

Expérience du monde et expression du désir sont désormais synonymes. L'une et l'autre commutables, elles constituent les faces réversibles du magistère gidien. Le

message porté jusqu'à la conscience de Nathanaël inscrit dans une unique compréhension *la connaissance du monde* et *la maîtrise* du désir. Comprendre l'un, c'est saisir l'autre, et réciproquement.

Tentons d'aller plus loin. Par la vertu de l'équivalence et la licence d'une extrapolation, on en vient à poser que monde et désir sont semblables l'un à l'autre… Cette similitude serait exprimée dans le mot « porte » qui, emblématiquement, surligne chacun des lieux de la ferme. Qu'on se souvienne : les granges, les greniers, la laiterie, l'étable, le fruitier, le pressoir, la distillerie, les remises investigués sont rarement fouillés « de fond en comble » si l'on peut dire, et leur description se résout le plus souvent en notation dont on a vu le disparate et l'incomplétude. Et pour cause ! Ils sont des lieux dont la clôture essentielle est sempiternellement rappelée au visiteur (« clef », « porte », « ouvrir »), toujours contraint de *rester sur le bord* (c'est-à-dire en deçà du désir).

La porte et le seuil désignent un univers toujours offert mais jamais conquis, certes accessible (le fermier accepte de faire jouer ses clefs), mais dont la jouissance est partielle (même ouverte, la porte constitue le passage étroit et difficile que l'homme doit emprunter…). Pareillement, la porte étroite et ouverte concrétise un désir humain réalisable mais surveillé (c'est l'ambivalente présence du fermier, à la fois indispensable et possiblement importune...), désir inflexible par nature, mais par culture entravé. La porte permet, mais elle restreint ; elle accorde, mais selon un degré d'aperture qu'elle seule décide : elle consent et cantonne. Elle est le dénominateur commun, l'image du monde et du désir, l'un comme l'autre donnés et refusés.

Expérience immédiate et arrière-plan culturel : l'auteur rarement les associe explicitement ; pourtant, ces deux aspects du magistère entretiennent des liens mal avoués, mais sans aucun doute indissolubles.

Le *je* qui expérimente le monde par ses sens et dialogue avec le disciple n'est pas l'homme nu, déculturé qu'une lecture hâtive des *Nourritures terrestres* pourrait laisser accroire. Le maître qui, non content d'offrir son corps et d'appliquer ses sens au monde, refuse d'intellectualiser ce contact et cette immersion, prend alors le risque de s'enfermer dans une image caricaturale : celle d'un être captif de sa sensorialité, dont la posture exclusive consisterait à exalter sans trêve la jouissance d'être au monde, dans l'immédiateté et l'urgence de sensations accaparantes et toute puissante. Or, l'idéal de disponibilité du corps et de l'esprit ne s'oppose pas à la culture, parce qu'elle-même est une morale et une ascèse. Les deux plans, au lieu de se contredire, relèvent en réalité d'un même projet d'éducation humaine. Bref, le maître de la sensation n'est pas un monomane,

prisonnier d'une posture, et emmuré dans une image. Sa réceptivité extrême, cette porosité offerte à tous les vents des instants et des sens (qu'il cultive pour lui-même et reflète pour son disciple) est bien évidemment conciliable avec l'allusion culturelle et la référence livresque.

Et je songe à toi, petit café de Shiraz, café que célébrait Hafiz.[341]

Passage intéressant que celui-ci dans la mesure où, comme tout à l'heure, l'imagination (« je songe ») a pris le pas sur le réel, déportant l'expérience sur le plan de l'imaginaire et la rêverie. Le lieu décrit est tenu à distance par un observateur conduit par une conscience non plus tournée vers l'extérieur mais repliée sur elle-même, dans la réminiscence et l'accueil d'un savoir d'origine livresque, proprement poétique. La disponibilité à soi-même et au monde – c'est tout un – ne réfute des nourritures de l'esprit que la cérébralité et l'abstraction. La leçon gidienne milite en faveur d'une intelligence non rationalisante, dont les fins choisies et privilégiées sont le bonheur et l'épanouissement humain. A cette condition, maintes fois rappelée à Nathanaël, le *livresque* n'est pas l'envers du *terrestre,* et l'intertextualité des *Nourritures* le montre aisément.

Proposer une hygiène de la pensée n'est pas réfuter les travaux de l'esprit, et l'attitude naturiste du maître gidien s'accommode parfaitement d'un bagage culturel imposant, auquel le magistère donne une seconde vie. La leçon du maître demande qu'on envisage la culture comme clef de compréhension du monde, voilà tout. La poésie (celle de l'Orient en particulier) a su y accéder bien avant *Les Nourritures terrestres* qui redit, à sa manière, les profondes affinités du savoir et de l'expérience, et les irremplaçables connivences de l'esprit et du corps.

La position de Gide rédigeant *Les Nourritures terrestres* est le produit d'un moment personnel et le fruit d'un projet littéraire qu'il a lui-même rappelés dans la préface de 1927. Il s'agit de son mariage en 1895 avec sa cousine Madeleine Rondeaux[342], et sa prise de distance, déjà sensible dans *Paludes*, à l'égard de l'esthétique symboliste[343]. On sait, depuis, que ces engagements personnels et ces aspirations intellectuelles se sont cristallisées pendant le séjour en Algérie, double rencontre d'un homme avec lui-même et avec une terre étrangère dont il s'était assimilé – par le livre – des éléments du répertoire littéraire et poétique. Il y a donc, à côté de la perception du monde et de l'ivresse

[341] *Sixième livre*, p.420.
[342] « J'écrivais ce livre au moment où, par le mariage, je venais de fixer ma vie, où j'aliénais volontairement une liberté que mon livre, œuvre d'art, revendiquait aussitôt d'autant plus. »
[343] « J'écrivais ce livre à un moment où la littérature sentait furieusement le factice et le renfermé ; où il me paraissait urgent de la faire à nouveau toucher terre et poser simplement sur le sol un pied nu. »

sensorielle, un arrière-plan de culture personnelle (« fin de siècle » aussi, avec la mode de l'orientalisme), préalable et contre-point à l'expérience algérienne.

L'intertexte des *Nourritures* et les deux sources monothéistes consignées dans la *Bible* et le *Coran* auxquelles il puise fréquemment, ont été explorés dans le cadre des études gidiennes, et il ne nous appartient pas d'y prétendre ajouter quoi que ce soit. Les considérations qui viennent proposent seulement leurs réponses à des questions relatives à la dialectique de maîtrise présente dans le livre. Comment donc les niveaux pragmatique et conceptuel – l'expérience de terrain et la référence culturelle – s'emboîtent-ils comme composantes du matériau magistral ? De quelle manière cette articulation contribue-t-elle à ouvrir le champ du magistère ?

Le savoir et l'expérience dont le maître fait état se conjuguent sur deux modes, alternés et opposés, d'un conflit et d'une concorde. D'un côté, on relève maints passages où l'allusion culturelle prend la tournure d'une contestation. L'introduction au livre VI par exemple présente, en une façon d'exercice de style ironique et irrévérencieux, une variante du Décalogue. En stigmatisant l'aspect coercitif de la morale chrétienne, le maître s'attaque au fondement d'une religion de l'interdit et de la faute, règle ses comptes avec une éducation puritaire qui meurtrit l'enfant, parce qu'en elles se confondent la morale et la mise au pas normative…[344] . L'opposition finit par créer un effet de parallélisme : deux enseignements, celui de la Bible et celui de Gide, ne s'affrontent-ils pas ici, dans le jeu d'un commentaire décalé et la réécriture d'une exégèse ?

> COMMANDEMENTS *de Dieu, vous avez endolori mon âme.*
> *Commandements de Dieu, serez-vous dix ou vingt ?*
> *Jusqu'où rétrécirez-vous vos limites ?*
> *Enseignerez-vous qu'il y a toujours plus de choses défendues ?*
> *De nouveaux châtiments promis à la soif de tout ce que j'aurais trouvé beau sur la terre ?*
> *Commandements de Dieu, avez-vous rendu malade mon âme,*
> *Vous avez entouré de murs les seules eaux pour me désaltérer.*[345]

Au livre divin le maître terrestre oppose une compréhension de l'existence fondée sur des contre-valeurs bibliques : la réfutation du légalisme proliférant (« […] serez-vous dix ou vingt ? »), le déni de culpabilité et le refus de la punition comme principe moral (« choses défendues », « châtiments »), la sauvegarde de l'âme entendue comme le respect de la sensibilité, qu'aucune morale authentiquement humanisme ne saurait blesser, ni même menacer. La *référence culturelle* se fait *thème magistral* et elle sert la cause de l'option gidienne. Quant à l'allusion biblique travestie en réécriture subversive, elle met en

[344]… selon le distingo de Nietzsche.
[345] Sixième livre, p. 410.

concurrence, sous les yeux du disciple Nathanaël, deux directions spirituelles, deux inculcations divergentes (cependant interdépendantes), dans une dialectique de l'ambiguïté et du jeu qui associe la récusation et l'appropriation, la réfutation morale et la reprise rhétorique de la parole judéo-chrétienne…

D'un autre côté et de façon plus explicite encore, l'intertexte ponctue le discours du maître de manière à en consolider la légitimité et l'impact, comme si ce détour, cet emprunt étaient procédures d'accréditation du magistère.

A ce titre, la présence d'harmoniques prélevées aux civilisations du désert et de l'Islam n'a rien d'une dispersion savante ni d'une digression gratuite. Elle est là au contraire pour étayer l'initiation donnée au disciple, prouvant que le magistère est capable d'assimiler les éléments *artistiques et didactiques* d'une culture étrangère. C'est ainsi que le poète Hafiz déjà cité – frère du *je* des *Nourritures,* lui aussi *poète et maître* – trouve « naturellement » sa place dans le songe magistral du petit café de Shiraz.

L'intertextualité entre donc dans *Les Nourritures terrestres* par deux portes : celle de la *confrontation* et celle de l'*assimilation*. Ces deux voies (parfois mal distinguées parce qu'elles sont placées sous la dépendance d'une réécriture de subversion) de la reconnaissance et du déni nourrissent puissamment l'expérience du monde d'un arrière-plan culturel et religieux réinvesti, et d'une arrière-pensée didactique et éthique qui, bon an mal an, réintroduit donc le *livre* au sein d'un espace magistral à première vue anti-intellectualiste...

Cette imbrication prolonge et complexifie le magistère en lui conférant une amplitude et une profondeur accrues. En effet, sous couvert de revenir, çà et là, en incidences ironiques ou approbatives, aux grands monothéistes et à leur verbe, la parole du maître s'annexe leur langage et s'incorpore leur esprit. L'expérience du monde et des sens se double alors des excursions livresques qui l'émaillent, mais que le postulat d'une intention de maîtrise empêche de réduire au contre-chant plus ou moins anecdotique, plus ou moins opportun, qui viendrait doubler (parasiter…) une leçon strictement sensualiste. En d'autres termes, Nathanaël et ses semblables ne sont plus les invités d'une expérience du monde à soi seule autosuffisante, mais des lecteurs pressentis pour une initiation également littéraire et poétique. L'allusion culturelle, quel qu'en soit le mode d'admission au magistère, ne peut s'entendre comme une paraphrase occasionnelle, décorative ou ludique d'épars souvenirs de lecture. Sa présence collabore aux finalités éducatives du livre, dans la mesure où elle dessine le portrait du maître et du disciple en figures d'esthètes, et décline le contenu magistral en message de culture.

Facteur d'*amplification* et d'*amplitude*, la référence culturelle joue sur la verticalité et l'horizontalité d'une initiation qui s'enracine aux confluents du monde et de la littérature, entre un héritage et une contestation.

Les Nourritures terrestres se présente au lecteur comme le récit d'une villégiature et la profération d'un magistère. La voix qui s'y exprime cumule donc plusieurs statuts et ambitionne plusieurs fonctions. Elle est celle de l'acteur d'une aventure personnelle, celle du conteur d'un propos autobiographique, et celle du mentor conducteur d'interlocution initiatique. Celui qui vit est celui qui raconte, et celui qui raconte, quelqu'un qui enseigne. Aussi, devient-il impossible de séparer ce qui d'ordinaire se distingue commodément, et ce que Gide s'est efforcé *a contrario* de rassembler en un tout organique : la réflexivité et la transitivité d'une écriture, à mi-chemin d'une confidence et d'un enseignement. Dès lors, l'ouvrage n'est pas l'expression d'un dépaysement, mais le livre d'un recentrement. L'exploration du dehors est un voyage intérieur, et la réalité retenue renvoie toujours à l'individu qui la perçoit, dans un propos où l'espace arpenté compte moins que la conscience éveillée. Ainsi, le *je* placé au centre de gravité d'un manuel exhibe moins une instance exotique qu'il ne configure et amplifie la voix d'un maître. La profuse expérience du monde dont *Les Nourritures* se pare (et semble à première vue se suffire), opère en fait une transfiguration du réel, rendue nécessaire par le double objectif de l'écriture pour soi et pour autrui. Le projet magistral se réalise dans cette forme si particulière, mi-réflexive et mi-transitive, d'un texte conduit par un *je* omniprésent, cependant tourné vers la conscience extérieure d'un *tu* désigné disciple. Le dit du maître se caractérise par une insistance (l'osmose enchanteresse de la nature et de l'homme), une influence (là où perception et imagination ne font plus qu'une) et un apport (l'expérience de terrain impensable sans références culturelles). Aussi, l'expérience du monde est-elle *réécriture* du monde.

Le *je* gidien se donne les apparences d'un explorateur et d'un herméneute : des nourritures terrestres, il est le consommateur et l'initiateur, à l'image du prêtre qui, se nourrissant de son Dieu, en instruit ses fidèles. Comme lui, son action est dédoublée : l'une le relie au monde (naturel ou surnaturel), et l'autre le rend solidaire des hommes (disciples ou fidèles). Son expérience lui donne la connaissance et la clé de la terre, tandis que sa mission lui impose d'en expliquer à autrui le sens et l'usage. Posture magistrale proprement gidienne, qui conjugue un événement existentiel et une mise en discours, renouant le fil de la vie et celui de la culture.

Mais à quelles conditions un vécu individuel, et à bien des égards inédit et rare, pourra-t-il tenir lieu de prétexte discursif, d'argument didactique, et mieux encore, prendre place indiscutée dans la littérature ?...

Les Nourritures terrestres fournit à cette question très typique de l'esprit « fin de siècle » une réponse intéressante. Gide s'y montre sous les deux facettes de l'intellectuel et de l'artiste, du *maître* et de l'*esthète*. Cet équilibre ne doit rien au hasard ni au bon génie de l'auteur… Il résulte d'une volonté lointaine et constante de joindre par l'écriture, la responsabilité qui incombe au « penseur contemporain »[346] et l'art en qui le poète se recommande.

Cet idéal – ne rien dire qui soit gratuit, et faire de l'utile qui soit beau – est une grille de lecture qui s'applique au Gide de 1897, s'essayant à la posture du maître. Là, par la magie du verbe, une métamorphose s'opère. Une première lecture des *Nourritures terrestres* verra qu'un vécu s'efforce d'être transmuté en leçon. Une approche plus avertie postulera, à rebours, qu'une destinée hautement préméditée ne prend qu'après coup la forme seconde et illustrative d'une expérience rapportée. Quoi qu'il en soit de la mystérieuse compénétration de la vie et de la pensée – auquel de ces deux facteurs le texte doit-il son existence primitive ? Quel est, des deux agents, celui qui détermine majoritairement sa genèse ?... –, une chose paraît acquise : l'expérience du monde, dont le maître transmet le secret, transfigure les objets du réel en objets de langage.

2 Poète et Maître

2.1 Les trois vérités de l'eau

> EAU : n.f. (lat. aqua) corps liquide à la température et à pression ordinaire, incolore, inodore, insipide, dont les molécules sont composées d'un atome d'oxygène et de deux atomes d'hydrogène (léger ou lourd).[347]

> Notre soif était devenue si intense, que cette eau, j'en avais déjà bue un verre avant de percevoir, hélas ! comme elle était nauséabonde. [348]

> *Je sais, la source où j'irai rafraîchir mes paupières.*
> *Le bois sacré, je connais le chemin,*
> *Les feuilles la fraîcheur de cette clairière,*

[346] Paraphrase de la fameuse formule d'André Malraux désignant Gide comme le *contemporain capital*.
[347] *Grand Dictionnaire encyclopédique Larousse*, 1982, vol. 5, art. « eau » p. 3489.
[348] *Huitième livre*, p.438.

J'irai le soir, quand tout saura s'y taire
Et que déjà la caresse de l'air
Nous invitera plus au sommeil qu'à l'amour
Source froide où toute la nuit va descendre
Eau de glace où le matin transparaîtra
Grelottant de blancheur, Source de pureté
N'est-ce pas que je vais retrouver dans l'aurore
Lorsqu'elle paraîtra
La saveur qu'elle avait quand j'y voyais encore
Avec étonnement les clartés et les choses ?...
Quand j'y viendrai laver mes paupières brûlées.[349]

La première vérité, celle du dictionnaire, est inassimilable aux *Nourritures terrestres*, foncièrement étrangère au dit magistral ; en position de hors-jeu, elle campe aux marges du texte gidien. C'est le discours replié de la définition normalisatrice, analytique (donc énumérative), ancrée dans un présent perpétuel et un état immuable (la voix passive d'un verbe unique) qui décontextualisent ce dont ils parlent. La définition poursuit, il est vrai, une difficile gageure. Elle est la formule laconique d'une ambition totalisante : tout dire du sujet, le dire définitionnellement, définitivement (c'est-à-dire de façon impersonnelle et de manière incontestable). C'est la vérité scientifique de l'eau.

La deuxième vérité, celle de la magistralité, inscrit son objet dans la trame d'une histoire, dans la durée (« était devenue, déjà bu ») le lieu, (« cette eau »), et la conscience humaine (« Notre ») qui l'objective (« elle, j'en »), la raconte (« j'en avais déjà bu un verre »), et l'évalue (« nauséabonde »). C'est la vérité sensuelle de l'eau qu'une approche sensorielle associe au besoin et au désir de la soif.

Cette vérité semble, à première vue, fort éloignée de la première. Outre ce que nous venons d'en dire, quelle similitude en effet entre la mesure impartiale qu'un instrument de haute précision effectue (*température, pression*) et l'appréciation particulière d'une sensorialité blessée (*hélas !*) ? Quelle analogie entre le minuscule imperceptible des chimistes (*molécules, atomes*) et une réalité à la taille de l'homme (*un verre*) ?

Et pourtant, ces deux vérités ne s'opposent pas…

La définition objective de l'eau n'appelle-t-elle pas elle aussi le renfort la perception humaine ? En trois termes juxtaposés « incolore, inodore, insipide », (qu'un commun préfixe scelle en une involontaire anaphore), c'est le visuel, l'olfactif et le gustatif – ou pour le dire en mots plus gidiens : le regard, le nez et la bouche – qui sont déjà dûment sollicités et habilités à paramétrer l'eau… Ce parallèle, qui du reste inspire une alliance de mots suggestive (insipide, nauséabond) adosse la définition rationnelle à

[349] *Septième livre*, p.425.

l'appréhension sensorielle, ralliant l'objectivité scientifique de la première approche à la subjectivité de la seconde, sous un dénominateur commun, plutôt inattendu.

La troisième vérité de l'eau est d'essence poétique. Le second passage retenu fait de l'eau l'élément omniprésent et transversal d'une évocation qui, par un développement thématique, en déploie plusieurs aspects (*eau, source*) qu'elle qualifie (*source froide*) ou détermine (*eau de glace, source de pureté*). Cette description ne va pas seule : lui est indéfectiblement liée la présence d'une conscience immergée dans le réel et porte-parole d'une expérience qui en constitue le mobile réel et la logique d'organisation. Le moi et le monde, solidaires et coprésents, construisent ainsi un assortiment – dont la poésie du texte fait chanter les consonances – entre une individualité à l'affût de ses sens et une réalité connue d'eux et courtisée pour ses faveurs.

Thème de description et agent d'osmose, l'eau est enfin objet poétique. Le texte actualise en effet à son endroit des virtualités stylistiques qui outrepassent les ressources habituelles (et d'ordinaire suffisantes) de la prose descriptive et dénotative. L'eau n'est donc pas ici «sujet » du texte, mais à proprement parler, moteur de l'écriture. Non pas pré-texte (point de départ d'une sensation ensuite racontée), mais objet du monde qui, littéralement, fabrique du texte. Dans cette mesure, l'eau est objet poétique autour duquel s'agence un discours remarquable par son esthétique, sa topographie, sa musicalité, ses images et ses connotations.

La transfiguration du réel, à laquelle le magistère assujettit l'expérience, et dont on a déjà signalé les deux agents esthétisants de l'imagination et de la culture magistrales, opère donc cette fois par le truchement métamorphique de l'écriture. C'est cette ultime métaphore qui réalise la poétisation du réel enseigné à Nathanaël. Le traitement poétique de l'objet d'expérience entraîne deux séries de conséquences. Les unes relèvent du dimensionnement conféré à un discours magistral qui mêle prose et poésie ; les autres sont relatives aux identités apoliniennes du maître et du disciple qui se construisent à la lumière de ce choix d'écriture.

2.2 Le poème-leçon

Cette première perspective rappelle que le magistère gidien appartient à un moment de l'histoire littéraire. Il en porte les accents et les indices, et en assume aussi les limites et les contradictions.

L'adoption de la prose poétique, par exemple, signale un héritage baudelairien : « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une *prose poétique*, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêveries, aux soubresauts de la conscience. ? » Ainsi s'exprime le poète de *Petits poèmes en prose*, au seuil de son recueil publié en 1869, année de naissance de Gide. La préface en forme de programme marque l'avènement d'une tendance[350] à masquer la frontière entre deux domaines de l'écriture, la prose et la poésie, en même temps que s'efface le caractère normatif des règles qui prétendaient jusque-là préserver le privilège de la poésie. Affranchissement de la forme et amenuisement des contours : l'audace formulée par Baudelaire avait de quoi séduire le Gide des années 90. N'offre-t-elle pas au jeune poète ce qui constituera bientôt le signature gidienne : l'émancipation et l'ambivalence ?

Il y a autre chose. En rompant avec une convention bien établie – le partage prose/poésie remonte aux lettres grecques qui le justifiaient au nom de critères, parfois politiques –, André Gide se relie à un débat d'esthétique plus large.

Toutes deux distinctes du « discours ordinaire », prose et poésie ne s'en opposent pas moins entre elles à travers des champs de force historiquement séparables. Selon les époques et les crises culturelles, l'attraction de la prose vers la poésie ou de la poésie vers la prose se fait plus forte ; pour Ronsard par exemple, les alexandrins « sentent trop leur prose », alors que pour un Mallarmé, le mètre en question est le « joyau définitif ». En optant pour la prose poétique, Gide contribue à miner le bien-fondé des catégories traditionnelles discriminantes, et il s'inscrit dans la crise qui commence alors à affecter les notions de genre pour atteindre, comme on le sait, son apogée au XXème siècle. Moderne et moderniste, le maître gidien ouvre des chemins d'innovation à la création littéraire que la théorie du langage systématisera, avalisera, familiarisant l'idée selon laquelle la prose est moins qu'un régime rhétorique particulier, une catégorie littéraire (à telle enseigne que, rétrospectivement, Monsieur Jourdain se trompe en prétendant faire de la prose sans le

[350] « Tendance » seulement, car pour Michel Sandros, cette phrase entend souligner l'originalité d'une prose poétique qui ne doive rien à celle des grands prédécesseurs lyriques (Chateaubriand, Maurice de Guérin). Mais cette orientation est loin d'être celle de l'ensemble du recueil, dans lequel figurent des textes qui n'offrent pas les marques attendues de la prose poétique, et d'autres plus retors, comme « Les Bienfaits de la lune », « L'Horloge », qui dénoncent l'emphase poétique et sa valeur d'échange dans le commerce amoureux, ouvrent la voie à Lautréamont, et à ses parodies de la prose poétique. *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Michel JARRETY, Paris, PUF, 2001, art. « prose poétique ».

savoir…) et, qu'en fin de compte, les différences de la poésie à la prose sont de degré et non de nature.[351]

Enfin, dépassant l'opposition canonique entre d'une part le discours « plat », ouvert, sans règle (*oratio soluta*) et «tourné vers l'avant » (*prorsus oratio)*, et d'autre part une écriture fortement codifiée du retour et de la redite (le *versus* est le mouvement que fait la charrue qui tourne au bout du sillon), le maître de Nathanaël se rallie au langage d'une ère culturelle lointaine et passée dont nous avons signalé la réécriture, sous la forme de l'intertexte sacré. En effet, l'écriture hybride qui s'épanouit en France et en Europe dans la seconde moitié du XIXème siècle (prose poétique, prose cadencée) rappelle quelque peu la prose rimée arabe (*Sadj*) ou la rythmique du verset psalmiste.[352] La *Bible* par exemple ignore elle aussi le cloisonnement prose/poésie dans la mesure où elle ne reconnaît que les nuances du « chanté » (*Chir*) et du parlé (*machal*)… En d'autres termes, la quête des sonorités et des rythmes (intonation et durée, timbre et accent), la constitution d'un texte qui doit tout autant son sens aux rapports logiques des mots entre eux qu'aux relations phonétiques d'écho ou de contraste symboliques qui s'établissent des uns aux autres, en un mot, la mise en évidence des potentialités orales et suggestives du langage rejoint l'intertexte et la tradition culturelle que nous avons notés.

Les conséquences afférentes au magistère sont de taille. La poétisation du message magistral qui s'exhausse ainsi au rang d'une esthétique du langage constitue la réponse de Gide, désireux de proposer à son disciple un magistère artiste, qui tournerait le dos au clair-obscur symboliste, sans pour autant verser dans la parole fonctionnelle ou prédicante. *Elever l'homme,* mais sans prétendre à aucune vérité révélée : telle est vocation que Baudelaire assignait déjà à la poésie, dans sa préface « notes nouvelles sur Edgar Poe » aux *Nouvelles histoires extraordinaires* (1857) :

> La poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme,
> rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a d'autre but qu'elle-même, elle ne peut pas en avoir d'autres, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème.
> Je ne veux pas dire que la poésie n'ennoblisse pas les mœurs – qu'on me comprenne bien, – que son résultat final ne soit pas d'élever l'homme au-dessus du niveau des intérêts vulgaires, ce serait évidemment une absurdité. Je dis que, si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique, et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise. La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s'assimiler à la science ou à la morale, elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même. Les modes de démonstration de vérité sont autres et sont ailleurs.

[351] La notion de *prose poétique* désigne le plus souvent une forme intermédiaire (ELWERT) entre vers et prose, scandée par la répétition de segments métriques ou de groupes accentuels (ce qui suppose parfois des constructions syntaxiques particulières, telle l'inversion), qui appelle la lecture à voix haute. Elle se caractérise aussi par un tissu phonique obtenu par des effets dits musicaux d'allitérations et d'assonance, et souvent par des tropes et des traits lexicaux perçus comme relevant du style poétique. *Ibid*.

[352] Quatre ans avant *Les Nourritures terrestres*, Stuart Merrill, poète raffiné et difficile, demande une prose cadencée qui « fût d'un rythme très sensible avec rappels, refrains, et multiples allitérations : quelque chose d'ondoyant et de divers comme la poésie des Hébreux». *L'Ermitage*, 1893.

Parce qu'il offre au disciple une leçon de vie et un hymne de poésie solidaires l'un de l'autre, le dit magistral vise la synthèse de deux postulations longtemps contrariées par le roman de socialisation et le primat de l'écrivain responsable, et que Gide voulait associer et même confondre dans l'esthétisme formel d'un engagement prophétique.

Ce parti-pris est également reflet d'une époque. Selon Pierre Citti, la période 1895-1900 est celle d'une mutation qui opère le difficile cheminement d'une littérature confinée vers une littérature ouverte : « La condition du métier d'écrivain, dans l'imagination littéraire, se modifie de 1890 à l'affaire, et passe du dilettantisme égoïste et cérébral à l'exigence d'action et de responsabilité[353] ». L'idéalisme hérité de la période précédente persiste, mais il s'accompagne d'un rêve de transformation du monde et de l'homme. Or, « étant considéré qu'il n'est d'art pur qu'inutile, ou du moins vide de toute intention prédicante, comment produire une œuvre d'art, tout en proposant l'exemple d'une posture nouvelle[354] ? »

Le besoin né de l'affaire Dreyfus de s'ouvrir au monde – c'est-à-dire aux courants de pensée, aux fluctuations de l'opinion – fait courir à la littérature les risques de la versatilité, du relativisme ou de l'enrégimentement idéologique… D'un autre coté, la nécessité de prendre une part active, parfois même spectaculaire comme bientôt Zola dans *J'accuse*[355], appelle le littérateur à jouer le rôle de guide, à délaisser sa tour d'ivoire comme à déserter au plus vite les salons de la mondanité symboliste, cocassement borcardés dans les pages satirico-comiques de *Paludes*[356].

S'isoler ou se taire, se taire ou parler, tel est le dilemme qui s'impose à la conscience des romanciers d'alors, et de Gide en particulier. C'est par le détour de la fiction, *El Hadj*, que ce dernier prend position et répond : il faut s'intéresser à autrui sans renoncer pour autant à son moi, œuvrer pour lui, le former, mais ne pas omettre l'art. *El Hadj* est l'histoire d'un prophète qui, renonçant à prêcher, se tourne vers le désert, se démet du rôle de guide et se retire en solitude. Le cheminement tout symbolique du personnage est tendu entre deux extrémités : celle de son accession (involontaire et

[353] Pierre CITTI, *Contre la décadence. op. cit.*, p.113 .

[354] Jean-Michel WITTMANN, *Symboliste et déserteur, les œuvres « fin de siècle » d'André Gide*, Paris, Honoré Champion, 1997, p.291.

[355] 13 janvier 1898 : un an après *Les Nourritures terrestres*, la voix d'un littérateur retentit par le canal de la presse parisienne (la une de *L'Aurore)*, opérant la conversion en mentor du chef de file naturaliste, qu'une actualité judiciaire métamorphose lui aussi en maître.

[356] Nous repensons à la scène qui se joue dans le salon d'Angèle entre le narrateur et la bourdonnante théorie des amateurs plus ou moins patentés de poésie, qui assaillent le jeune écrivain et finissent même par dépouiller ce dernier de toute espèce d'éloquence, pitoyable homme de lettres condamné au silence et à l'isolement par la bêtise et l'affèterie ambiantes!...

contrainte) aux charges de prophètes, et symétriquement, celle au cours de laquelle il résigne sa mission, délaissant sa responsabilité de mentor, auprès des hommes et devant Dieu :

> Je n'étais qu'un conteur de places, El Hadj, et l'on m'a pris parce que je savais des chansons. On m'a dit que j'avais ce signe sur le dos, par quoi Dieu marque ses apôtres, mais je n'en étais pas averti ; je n'aurai point sinon quitté la ville ; par peur de Dieu, je ne les aurai point suivis.

El Hadj est prophète malgré lui : appelé à remplir une mission pour laquelle il n'a ni désir ni ambition, son aptitude au verbe, parlé et chanté, le désigne, malgré qu'il en ait, conseiller d'un prince itinérant en partance pour une destination inconnue. Sorte d'anti-Moïse, privé de la connaissance du but à atteindre — donc dépourvu de la conscience et de la science de son rôle —, El Hadj n'est autre que l'écrivain que plus personne ne justifie (lecteurs, pairs) et que plus rien ne légitime (le talent du visionnaire ou celui de faire parler les mots)… Selon Jean-Michel Wittmann, dont nous suivons ici la réflexion[357], il est celui qui , dans l'imaginaire gidien, s'oppose à André Walter empli des devoirs d'un sacerdoce assumé, investi d'une mission supérieure pleinement vécue, viscéralement attaché à la création artistique, selon l'idéalisme symboliste de l'écrivain voué, dévoué à l'écriture.

Le renoncement d'El Hadj le détache (et le libère aussi…) d'une fonction à la fois écrasante et usurpée. De fait, le personnage s'ouvre à une autre dimension de lui-même jusque-là sous le boisseau : après la mort du prince, c'est en solitaire qu'il parcourt le désert ; le voici en contact privilégié avec une nature et une grandeur jusqu'à présent inaperçues, qui provoquent en lui une ferveur nouvelle, une dilation et un bonheur, que ni André Walter ni Tityre avant lui n'avaient su trouver. Pourtant , la fin du récit est une aporie :

> Voici, voici dans l'intérieur du palais de la ville, je sais qu'un jeune frère du Prince grandit… Attend-il que ma voix le guide ? et recommencerai-je avec lui un nouveau peuple, une nouvelle histoire, que je reconnaîtrai pas à pas comme ces esprits pleins de deuil et nourris de cendres amères, je m'en irai tout seul - comme ceux cachant un secret qui rôde autour des cimetières, et qui cherche sans le trouver leur repos dans les lieux déserts.

Pour les autres personnages du récit, le temps a passé, mais El Hadj n'en finit pas de se heurter à une obsédante alternative : guider ou ne pas guider, conduire le peuple ou disparaître. Entre la parole et le silence, l'action et la méditation, le prophète malheureux incarne un homme écartelé. Si « *le personnage d'El Hadj n'a d'autre fonction que de figurer un dilemme* » – celui de Gide et de ses contemporains au lendemain de l'esprit décadent – ce faux prophète, allégorie de l'écrivain « fin de siècle » qui cherche une issue et un relais à l'égotisme, se décline également en une figure magistrale problématique. Du prophète du désert au mentor des *Nourritures terrestres*, une même interrogation, en effet,

[357] Jean-Michel WITTMANN, *op. cit*., troisième partie « Artiste et responsable », chapitre V « Parler au désert ou renoncer à l'œuvre d'art : le dilemme des prophètes ».

perdure : l'une et l'autre figurations d'écrivain incarnent la difficulté de l'intellectuel de se situer aux coordonnées croisées de l'art et du monde.

Etre immergé dans le courant de la société et risquer de s'y noyer ; se tenir loin de la multitude et du bruit en penseur inutile… Etre la voix qui au désert chante Dieu et sa création, ou cette autre, commise aux soins de la gouvernance d'un prince jeune ou d'un peuple enfant… Prophète et mentor sont deux miroirs de l'écrivain qui radicalisent deux modes existence et deux missions d'intelligence difficilement compatibles.

Pourtant, de *El Hadj* aux *Nourritures terrestres*, Gide évolue. Le dilemme du prophète pouvait se dire dans une dualité : se taire ou parler, se retrancher du monde ou s'y engager. Celui du maître de Nathanaël s'affranchit d'un système d'oppositions fondé sur la vicissitude et impose à la représentation de l'intellectuel une nouvelle perspective : il s'agira maintenant d'enseigner une morale… mais sans moraliser.

Le dilemme du prophète était sans issue : puisque plus personne ne le requiert, l'artiste est néantisé, son talent et son art sont sans objet ni fin. Quant à la reprise éventuelle de ses fonctions auprès du prince, elle est minée par la douloureuse lassitude de devoir endosser à nouveau le rôle rebattu de l'interprète, surfait, par avance défini. Le dilemme du maître des *Nourritures terrestres* trouve, lui, une issue plus sûre à travers l'élévation de son magistère dans la forme poétique. En lui, le moraliste s'élit amant du Parnasse.

Les Nourritures terrestres, accueillant aussi généreusement la note de journal que l'aphorisme, le poème aussi bien que la prose rythmée, répond au dilemme de l'intellectuel, homme de lettres et professeur de morale. La recherche formelle et l'horizon esthétique dont le livre témoigne prémunissent la leçon de vie – et donc aussi le disciple – des arrière-pensées et des lourdeurs prédicantes du didactisme ordinaire.

Forgé dans l'époque post-symboliste, le poème en prose d'André Gide[358] est aussi le produit d'une réflexion sur le statut de l'intellectuel que la fiction du mentor - poète incarne, et finalement dénoue. La poétisation de la leçon constitue la solution gidienne à l'impasse moralisatrice qui menace d'enliser toute expression qu'un projet éducatif inspire. Aussi, plaçant *Les Nourritures terrestres* sous la double égide de la *parole* et du *chant*, l'auteur donne-t-il autre chose qu'une œuvre « fin de siècle » estampillée à la mode symboliste qui, depuis 1886, féconde la production littéraire[359]. Il opte pour la formule à

[358] C'est ainsi qu'un dictionnaire définit le livre : *NOURRITURES TERRESTRES (LES) d'André Gide (1897), poème en prose, en 8 livres [...]. Grand Dictionnaire des Lettres*, Jacques DEMOUGIN, Larousse, 1986, t.2, p.1144.

[359] C'est cette année-là que l'histoire littéraire retient comme date de naissance du mouvement symboliste, qui voyait en effet la publication des *Illuminations* de Rimbaud dans « *La Vogue* », la parution du *Traité de*

ses yeux la plus acceptable d'un texte initiatique, où l'*idéologie de la prescription* et l'*esthétique de sa profération* se complètent, ou mieux s'écoutent l'une l'autre, dans un objet d'art, authentique œuvre de littérature.

Les Nourritures terrestres est bien un *manuel* (comment contredire l'auteur ?) mais André Gide l'a conçu manuel de vie *et* manuel de poésie… et il n'est pas possible d'en démembrer les deux composantes. En appelant son lecteur à vivre selon le modèle existentiel délivré par lui, le maître ne requiert pas du disciple une adhésion purement intellectuelle ; il escompte un assentiment d'une autre nature, plus sensible, plus artiste : une commune consonance poétique.

Le prophète était un poète doutant de lui, incertain de sa place parmi les autres, désoeuvré quant à son art et déclassé parmi les hommes.

Le mentor est un poète qui ose guider, qui ose enseigner par le truchement d'un verbe réconciliant prose et poésie.

Avec *Les Nourritures terrestres,* Gide trouve une voix magistrale que l'exigence de la responsabilité auctoriale n'a pas avili en impurs mots d'ordre idéologique. La poésie est la sauvegarde et la noblesse de la leçon. Par elle, le maître, enfin d'accord avec lui-même et son disciple, est devenu, croyons-nous, un prophète heureux.

3 Maîtrise, discipulat et poésie

Un « manuel » qui agence prose et poésie engage autre chose que la nature et la définition de son contenu. Il implique que maître et disciple, précisément réunis par lui, se définissent aussi par les caractéristiques du livre, médiateur de la maîtrise. Enseignant du même pas un art poétique et un art de vivre, *Les Nourritures terrestres* place donc, face à face, deux individualités qu'un *livre d'expérience et de poésie* rassemble le temps d'une lecture, pour un tête à tête littéraire et initiatique. Aussi bien, la nature de la leçon invite-t-elle à penser la relation magistrale selon une dualité, puisqu'un « comment vivre » et un « comment lire » habitent et habilitent le magistère. Le manuel gidien, ainsi conçu, ainsi donné, conduit en effet son disciple dans deux directions essentiellement différentes et pourtant volontairement confondues : comment *vivre* à l'exemple d'un maître, comment

verbe de René Ghil, dont l' « *avant dire* » de Mallarmé formule quelques-unes des principales notions du symbolisme, le *Manifeste* de Moréas (publié dans le *Figaro* du 18 septembre) et la mise en vedette de Gustave Kahn revendiquant haut et fort la paternité du vers libre.

lire selon le modèle d'un poète ? Tels sont les deux axes au croisement desquels le magistère des *Nourritures* choisit d'exister.

3.1 Mentor et mélode

> Ô ! muse, chante-moi les terreurs d'André Gide
> Et les jeûnes affreux de ce héros timide.
> (*Journal,* 17 avril 1888).

Le Gide d'alors n'a pas vingt ans et se veut poète… Comme de nombreux jeunes gens de sa génération, il se tourne vers l'école symboliste. Heine, Goethe, Chopin, Schumann, Paul Verlaine (à qui il rend visite à l'hôpital Broussais en janvier 1890 en compagnie de Pierre Louis, le futur Pierre Louÿs) sont, dans son *Journal*, les inspirateurs et les témoins de ses premiers poèmes. *Lind, Solitude, Désir*… disent l'orgueil des grandes nuits solitaires partagées entre l'exaltation du rêve et la crainte de « flétrir la frêle et fuyante idée ».

Ils préfigurent ainsi sans doute l'indécision dont le *je* des *Nourritures* est l'indice et la voix, coexistence d'une rétractation et d'une expansion, de l'exil en soi-même et de l'élan vers autrui, cohabitation que manifeste le compte rendu de l'expérience, récit autoréférencé d'une remémoration intime, et discours inspiré par le désir de transmettre (ou de *se* transmettre ?) face à quelqu'un. C'est ainsi que la première poésie d'André Gide éclaire l'ambivalence des *Nourritures*, forme plastique et fluctuante d'une parole solitaire et partagée, repliée sur une conscience et néanmoins ouverte – en une offrande initiatique – à un narrataire invisible mais omniprésent. Comme le *Sixain couleur de pluie*, paru en février 1889 dans *Potache-Revue* fondée par Maurice Quillot (dédicataire des *Nourritures)*, la poésie gidienne porte déjà les marques de l'énonciation magistrale en jeu dans *Les Nourritures*. Rappeler sommairement ce que furent ces essais poétiques permet donc de mieux repérer comment l'hésitation entre un *texte exprimé pour soi* et un *texte tendu vers autrui* trouve dans la leçon faite à Nathanaël une issue et un dépassement.

S'appuyant sur l'étude d'Alain Goulet[360,] Patrick Wald-Lasowski évoque quelques-unes des premières publications de Gide dans les revues symbolistes du moment : *La Conque* de Louÿs, *La Wallonie* de Mockel, *Les Entretiens politiques et littéraires* de Viélé-Griffin, *Floréal* de Delchevalerie, *La Syrinx* de Gasquet. Il conclut par ces mots :

[360] Alain GOULET, « Les Premiers vers d'André Gide », *in Cahiers André Gide numéro 1*, Paris, Gallimard, 1969.

> Décevante, la poésie de Gide piétine au seuil symboliste, revenant aux mêmes lieux, ressassant les mêmes hantises, sous les signes du stérile Narcisse. De sorte que c'est avant tout l'attachement à un milieu (littéraire, culturel, éditorial, amical…) qu'expriment ces poèmes signés souvent du nom d'André Walter.[361]

Or, le livre des *Nourritures terrestres* est révélateur d'un arrachement de Gide au « stérile Narcisse. » En chantant la découverte d'un sol neuf (la terre saharienne) et de l'étreinte amoureuse (sa rencontre intime avec Ali), Gide se dévêt des oripeaux symbolistes, en même temps qu'il entrevoit une nouvelle étape de sa vie. Cette métamorphose ou cette conversion se reflète bien naturellement dans son œuvre. C'est ainsi qu'une inflexion notable le fait dépasser les premiers poèmes d'inspiration mallarméenne du *Cahier* (1891) aux *Poésies d'André Walter* (1892).

Composés à quelques mois d'intervalle seulement, ces deux recueils présentent les indices d'une évolution spirituelle et formelle dont l'avènement des *Nourritures* sera un aboutissement. Du journal au florilège, l'expression du moi reste prédominante mais se modifie. Le choix d'une forme poétique de facture traditionnelle (absence d'isométrie mais usage majoritaire du quatrain et de la rime croisée) prend ses distances avec l'usage diariste et annonce le *je* poète des *Nourriture*. Par ailleurs, le changement de ton – ici, une prose non linéaire qui juxtapose maintes citations éparses, voire disparates (le latin et le grec se succèdent en pluie d'intertextualité biblique ou antique…), là un ensemble organisé et continu de vingt pièces versifiées, dont la clausule est un poème en prose – accompagne une orientation thématique nouvelle.

Comme si la priorité de Gide avait changé, le jeune homme des *Cahiers* à l'esprit troublé et divagant laisse place à un poète à la sensibilité rassérénée, à un verbe nettement moins éclaté, et dont l'expérience contenue, régulière et limpide[362], se plaît à jouer – en véritable poète cette fois – des ondoyantes possibilités expressives de la langue, du lyrisme intimiste à l'auto-dérision joueuse. A l'exaltation du sentiment mystique (et un peu vain…) des baisers immatériels et du refus de la possession charnelle[363], succède une écriture plus concentrée, plus que d'âme et de tempête, soucieuse de forme et d'esthétique.[364] La raison

---

[361] *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Michel JARRETY, Paris, PUF, 2001, art. « Gide », p. 296-297.

[362] A part l'une ou l'autre (mais rare) préciosité, comme la chute de *L'eau lustrale* : « dans l'hémostatique eau fripée ».

[363] « Mets ta main dans ma main, que nos doigts s'enlacent, / Ton cou sur mon épaule, et que nos cœurs se sentent battre, / Laisse peser ton front et que nos regards se confondent. / Mais n'allons pas jusqu'au baiser, De peur que l'amour nous distraie. / Ne parlons pas, restons ainsi, que j'entende chanter ton âme / Et que la mienne y réponde au travers des doigts confondus, / Des cœurs approchés, des regards qui s'appellent… / Ne parlons pas – silence. »

[364] Patrick Wald-Lasowski précise : « Déjà la signature ne convient plus. André Walter est mort en lui quand Gide écrit ces poèmes. Et si Valéry lui reproche d'y abuser un peu d'âme et d'âmes, ils auront, estime Gide, contribué à la recherche d'une métrique nouvelle inspirée des poètes anglais et allemands, où le rythme compte plus que le nombre des syllables, où l'ondulement de la période entière (selon une expression de Gide

perdue (Allain) et la fièvre cérébrale qui s'empare de leur créateur (André Walter) orientaient les deux cahiers du romancier fictif dans une perspective multiple, fragmentaire et redondante (dédale intertextuel, dédoublement de Gide dans un personnage d'écrivain lui-même dupliqué dans son propre personnage, mise en abyme du roman dans le journal, thématisation récursive, intériorisation du propos). Au contraire, la nature évoquée, la célébration panthéiste de ses éléments, le climat intimiste de la confidence, le dialogue noué entre le *je* du poète et un vis-à-vis[365] semblent annoncer plus directement *Les Nourritures*, grâce aux thématiques de l'aveu, du partage d'expérience et de l'adresse à autrui.

Il n'y a pas jusqu'au motif de l'ascèse (comme au sujet de l'eau, thématisée dans le rapport d'ambiguïté proximité/incapacité) qui ne préfigure *Les Nourritures terrestres*.[366] Car l'ascétisme monacal auquel André Walter aspire comme à un idéal de vie – et qu'une prise de recul peut-être ironique (« Mes rêves étaient superbes ; j'écrivais »), rendue possible par l'écriture chronologique du journal et sa ressaisie ultérieure commence à discréditer – se ressent trop d'une éducation puritaine dont Gide, à vingt ans, ne s'est pas encore affranchi. Le projet de vie d'André n'est qu'un premier essai, une projection provisoire de lui-même, avant la métamorphose d'un auteur mûri par quelques années supplémentaires, les séjours à l'étranger et l'expérience homosexuelle, lesquels aboutiront dix ans plus tard à la création des *Nourritures terrestres*, *manuel pour un autre* et non plus *journal de solitude*, non plus monologue mais dialogue.[367]

La préface de 1930 est, à cet égard, sans ambiguïté. Revenant quarante ans plus tard à ses *Cahiers*, André Gide en souligne l'immaturité d'alors (« Mon excuse est qu'au temps d'André Walter je n'avais pas encore vingt ans »)[368], l'inexpérience (« A cet âge, je ne savais pas écrire et, précisément peut-être parce que je sentais en moi des choses neuves à dire, je *tâtonnais*) et l'écueil de l'écriture-miroir, autocentrée et narcissique (« Ce dont je

dans une lettre à Valéry) vaut plus que l'unité ciselée de chaque vers ». *In Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours, op.cit.,* p. 296-297.

[365] Nous pensons aux incises « Tu m'as dit » (pièces VIII et XX) et « Je t'ai dit » (pièce VII).

[366] « Nos yeux extasiés s'abreuveront de vos lumières.
Célestes, plaines blondes où nous ne cheminerons pas ». *Montagnes* (XVI).

[367] *(Mars 1886)*
« Je voudrais à vingt et un ans, à l'âge où la passion se déchaîne, la dompter par un labeur forcené et grisant. Je voudrais, tandis que les autres courent les plaisirs, les fêtes et les débauches faciles, goûter les voluptés farouches de la vie monastique. Seul, absolument seul, ou peut-être entouré de quelques blancs chartreux, de quelques ascètes ; retiré dans une agreste chartreuse, en pleine campagne, dans un pays sublime et sévère. Je voudrais une cellule nue : coucher sur une planche, un oreiller de crin sous la tête ; auprès, un prie-Dieu, simple, énorme ; sur le support, la Bible toujours ouverte ; au-dessus, une lampe toujours allumée ; – et dans l'insomnie, trouver des extases violentes, éperdument penché sur un verset, dans la nuit enveloppante, effrayante. – Aucun bruit, que peut-être parfois les grandes clameurs des montagnes, les voix lugubres des glaciers, ou les cantiques de minuit chantés sur une seule note par les chartreux qui veillent ».

[368] Les citations qui suivent sont extraites de *Cahiers* et *Poésies d'André Walter*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2009.

souffre le plus en relisant mes Cahiers, c'est d'une complaisance envers moi-même dont chaque phrase reste affadie »). Suit la cause de cet état intellectuel et spirituel, formulée comme la sujétion à son éducation et le déni de sa sexualité : « […] souvent ce que je prenais pour la plus sincère expression de moi-même n'était dû qu'à ma formation puritaine qui, comme elle m'enseignait à lutter contre mes penchants, satisfait un goût de lutte et de spécieuse austérité ». Poursuivant l'analyse rétrospective des *Cahiers,* Gide s'attarde un moment sur l'illusoire et fallacieux stoïcisme qui, dit-il encore, marqua ses vingt ans : « Il m'apparut bientôt que le plus sage triomphe était, sur ce terrain, de laisser vaincre, de ne s'opposer plus à soi. Cette découverte, que je raconte dans *Si le grain ne meurt*, fut pour moi de la plus haute importance ».

Ainsi la rédaction des *Nourritures* est à situer dans l'élan d'un renouveau personnel et produit – peut-être même réalisation par l'engagement dans l'écriture – d'une émancipation. Ce manuel d'évasion et de délivrance suppose acquis et capitalisés les bénéfices et les lumières d'une découverte de soi, préalable à toute écriture véritable. Tant que l'être vit à l'insu de lui-même, étranger à sa vérité, il est incapable d'écrire, parce qu'il piétine en quelque manière à la porte de lui-même. La découverte de soi précède l'écriture du moi, à laquelle il donne son impulsion et sa justification.

Cette réflexion sur la maturité de l'écrivain et le moment opportun de l'écriture s'applique aussi à la figure du mentor. L'identité magistrale, comprise comme la voix qui unit et relaie l'auteur et le narrateur en une instance unique particulière, elle aussi ne s'acquiert qu'au prix d'un *Connais toi-même*. L'écriture comme l'enseignement, la fonction de l'écrivain et la mission du maître impliquent un commun préalable : l'une et l'autre s'alimentent aux mêmes sources de la maturité conquise. C'est pourquoi, en dernier ressort, Gide s'empresse de destituer les *Cahiers* de toute pertinence didactique : « […] qu'un trop tendre lecteur n'aille pas chercher ici un modèle de façon de vivre, ou de sentir ou de penser. Je crois André Walter de très mauvais exemple, et ses Cahiers d'assez médiocre conseil ». Privé des lumières de la connaissance intérieure, le livre ne peut prétendre inspirer ni guider qui que ce soit… Il est vrai que l'immaturité est, par définition, inapte à l'éducation d'autrui...

Derrière la palinodie d'un écrivain désormais incontestable et qui se relit dans la perspective d'une réédition des premiers textes, une méditation sur le métier d'écrivain et sa *tentation* enseignante est donc posée. Les dispositions du public, son degré de maturité et la nature de ses attentes en matière d'exemple et de conseil, l'exercice d'une ascendance

infructueuse et stérile ou délétère et préjudiciable de l'auteur sur lui, délimitent assez bien le champ d'une littérature qui se conçoit comme une didactique.

La rétrospective à laquelle Gide se prête dans les années 1930 (avec le recul et après la célébrité) éclaire donc de façon toute spéciale les intentions et les finalités, les mobiles et les enjeux que l'écrivain assignait à son œuvre. En 1927, il déclare *Les Nourritures terrestres,* « manuel d'évasion, de délivrance » ; en 1930, il révoque en doute la portée morale et la vertu modélisante des *Cahiers d'André Walter.* D'un côté donc, destitution et disgrâce ; de l'autre, couronnement et consécration.

Il y a, en filigrane de ces appréciations, la pensée toujours méditée d'une nécessaire dialectique entre le littérateur et le lecteur, lisible comme une *charte morale* et … comme un *contrat de maîtrise*. De *l'anti-manuel* des *Cahiers* au *manuel* des *Nourritures terrestres*, Gide en effet dépose l'égotisme hérité de son éducation et de ses premières lectures, pour s'ouvrir à une écriture esthétique et éthique. Ce chemin d'élucidation et de décentrement passe peut-être par l'expérience de la poésie qui éloigne le jeune écrivain de l'écriture égocentrique de l'autofiction et l'appelle au dehors, c'est-à-dire au travail sur les mots et à la réalisation d'une œuvre de langage et d'art.

Du miroir au poème, l'expression du moi se perpétue, mais elle s'affirme et s'infléchit. Le *je* gidien, que le temps et l'expérience façonnent, accède au *je* magistral parce que *Les Nourritures terrestres*, après *Les Cahiers* et *Les Poésies*, opère la synthèse du journal et du poème en un dépassement qui, provisoirement, réunit un moi, un poète et un maître.

3.2 *Les Nourritures terrestres,* poème « fin de siècle »

Gide, poète des *Nourritures*, se révèle à un moment où le décadentisme et le symbolisme ont fini de jouer, majoritairement, leur rôle de modèle d'écriture auprès des poètes contemporains. Devant eux s'ouvre alors une demi-décennie (1895-1900) reconnaissable dans l'imaginaire littéraire français en ce qu'elle coïncide avec le passage d'un « dilettantisme égotiste et cérébral à une exigence d'action et de responsabilité ».[369] Aussi, la poésie gidienne de 1897 est-elle imprégnée de cette évolution, qui – schématiquement – tourne le dos au Parnasse, à l'art pour l'art, et au symbolisme, pour se mettre en quête d'une poésie nouvelle, volontiers descriptive et réaliste, et surtout incarnée, qui cultiverait un langage sans préciosité et plus immédiat, où la trope, l'image et la figure seraient moins fréquemment convoquées par l'artiste, et, plus que ses devanciers, attentive

[369] Pierre CITTI, *Contre la Décadence,* , *op.cit*., p.113.

à dire le monde et l'expérience humaine dans une langue suggestive, mais plus simple et sobre.

Le livre des *Nourritures terrestres* est ainsi l'acte par lequel un jeune littérateur s'approprie un code nouveau d'expression qu'il assimile d'autant mieux qu'il flatte ou satisfait en outre une exigence personnelle. En se faisant poète et maître, le *je* des *Nourritures* adopte en effet deux postures concomitantes et confondues – poétique et magistrale – dont il escompte, une double reconnaissance, qui consacrerait à la fois un artiste et un maître à penser…

Une telle option – une telle stratégie... – est donc doublement révélatrice d'un tournant de notre littérature (représentative d'un milieu et d'une mode) et d'une particularité de la sensibilité gidienne (caractéristique d'une volonté de poétiser le monde et de moraliser l'homme).

On sait, à ce sujet, les ambiguïtés et les atermoiements de Gide. Jean-Michel Wittmann a rappelé qu' « avant même d'être reconnu comme un écrivain, le jeune esthète a voulu apparaître sous les traits d'un artiste »[370] ; que les romans gidiens de cette période proposent une réflexion sur la fonction et le statut de l'écrivain moderne, même si la figure de ce dernier telle que les romans la construisent donne corps à des interrogations plus qu'elle n'incarne des solutions définitives.

En tout état de cause, l'esthétisme, la beauté du style et « les belles pages » ne suffisent plus à justifier l'homme de lettres ! L'actualité politique et le climat idéologique requièrent autre chose de l'écrivain : l'expression d'un engagement ou, à tout le moins, *l'exercice d'une responsabilité* de penseur et de guide. Le Gide des *Nourritures terrestres* appartient à ce moment de crise et d'implicite désaveu aussi, où la littérature se voit contrainte de se chercher de nouveaux repères, une nouvelle légitimité… Voilà pourquoi, pour des raisons à la fois extérieures et intimes, la production gidienne d'alors présente un caractère d'ambiguïté : « Directement déterminées par la situation affective et la nature particulière de leur auteur, et cependant étonnamment représentatives de la littérature et de son évolution à la fin du siècle dernier : telle est l'ambivalence des premières œuvres gidiennes, qui fonde en partie leur profondeur ».[371]

Il y a donc bien un paradoxe…. L'ambition du poète (dégager du langage la beauté) semble se heurter au projet du mentor et au besoin de prosaïsme lié au magistère. Ce conflit entre deux écritures alimente un antagonisme… soluble : l'exigence de l'artiste rejoindra le devoir du maître dans la réunion des dimensions et des espaces esthétiques *et*

[370]Jean-Michel WITTMANN, *Symboliste et déserteur, op. cit.*, p. 11.
[371]*Op. cit.*, p. 361.

éthiques du livre-mixte, dont *Les Nourritures terrestres* est justement exemplaire. Ce dernier accueille une parole magistrale hybride, de telle sorte que les deux registres, loin de s'opposer, font osmose et, mieux, se légitiment l'un par l'autre : le magistère est anobli par la forme poétique, tandis que la poésie prête son concours à un projet de formation humaine. C'est ainsi que la dialectique de maîtrise proprement dite passe par une autre *dialectique* des formes d'écriture et des genres littéraires.

La dimension poétique du livre réalise la poétisation du magistère ; elle effectue la synthèse des potentialités didactiques et artistiques du texte littéraire. Cette forme rejoint une sensibilité perceptible aux lendemains du symbolisme, et dont Marcel Proust, par exemple, un an avant *Les Nourritures terrestres,* s'est fait le porte-parole écouté. Avec lui, le clivage habituel (et parfois présenté comme insurmontable) entre les visées instrumentales (ou fonctionnelles) d'une part et les qualités artistiques (ou esthétiques) d'autre part du discours littéraire, n'a plus lieu d'être. Sans faire acception de la beauté de la langue ni du plaisir de lire, la poésie peut légitimement être aussi l'agent d'une conception du monde, langage porteur d'une vision de l'homme. Mais pour cela, il lui faut d'abord viser la clarté, dans son inspiration et dans sa forme…

1896 donc : Proust signe dans *La Revue Blanche* un article intitulé « Contre l'obscurité » qui reprend à son compte une critique fréquemment formulée à l'encontre du symbolisme, dont il dénonce « l'obscurité des idées et des images d'une part, l'obscurité grammaticale d'une autre ». Texte intéressant, et à deux titres. D'abord pour sa forme dialoguée qui, selon un procédé argumentatif bien connu, alterne les voix d'imaginaires défenseurs symbolistes, et les réfutations toujours décisives, toujours victorieuses du signataire de l'article. Pour le fond aussi, dans la mesure où c'est un *romancier* qui parle de *poésie*, confirmant la réalité du mariage de la prose et la poésie, si caractéristique des *Nourritures* paru l'année suivante.

Le premier paragraphe du texte proustien détruit l'idée d'après laquelle le sentiment d'obscurité ressenti par le lecteur serait lié à l'évolution permanente de la littérature, réflexe d'incompréhension et de fermeture, paresse invétérée du lecteur devant toute innovation stylistique ou formelle… Proust réplique : aucun chef-d'œuvre, même à sa naissance, n'est perçu comme inintelligible.

Le deuxième alinéa réfute la tendance hermétique d'une poésie difficile d'accès, dont l'ésotérisme philosophique garantirait l'excellence intellectuelle : le littérateur (de prose comme de poésie, précise à nouveau l'auteur) n'est pas un métaphysicien ; lui atteint la réalité des choses non par la spéculation (en effet tendantiellement absconse), mais par le « sentiment qui seul peut [le] porter au cœur du monde ». Au surplus, ajoute Proust,

cette obscurité-là n'est pas celle des mots, mais celle du mystère de l'homme ; elle est « une obscurité d'un tout autre genre, féconde à approfondir et dont il est méprisable de rendre l'accès impossible par l'obscurité de la langue et du style ». De toute façon, qui s'avise de faire de la métaphysique ne fabrique plus de poésie. Au demeurant, continue Proust, « l'obscurité » en usage dans le raisonnement philosophique est sans commune mesure avec celui qu'emploie le discours poétique. A la langue scientifique et spécialisée du philosophe, s'oppose en effet le verbe connotatif et symbolique du poète : « Les symbolistes seront sans doute les premiers à nous accorder que ce que chaque mot garde, dans sa figure ou dans son harmonie, du charme de son origine ou de la grandeur de son passé, a sur notre imagination et sur notre sensibilité une puissance d'évocation au moins aussi grande que sa puissance de stricte signification ».Quelques lignes plus bas, on lit cette déduction à valeur de clausule argumentative : « Le poète renonce à ce pouvoir irrésistible de réveiller tant de *Belles au bois dormant* en nous, s'il parle une langue que nous ne connaissons pas, où des adjectifs, sinon incompréhensibles, au moins trop récents pour ne pas être muets pour nous, succèdent, dans des propositions qui semblent traduites, à des adverbes intraduisibles ». La suite de l'article démonte la spécieuse justification d'une poésie qui, sous le prétexte d'exprimer prioritairement des sensations obscures, serait, par voie d'une inéluctable conséquence, elle aussi obscure… La réponse proustienne a pour elle la force du bon sens et l'évidence d'une image notoire : « Quoi qu'il en soit de cette théorie, il est trop évident que si les sensations obscures sont plus intéressantes pour le poète, c'est à condition de les rendre claires. S'il parcourt la nuit, que ce soit comme l'Ange des ténèbres, en y portant la lumière ».

Les derniers points de l'article rejoignent plus intimement encore la question de la dialectique de maîtrise et de son expression poétique. Traquant sans trêve l'obscurité symboliste et les arguties de ses défenseurs, Proust en vient à dégager les lignes de force d'une *poétisation du discours compatible avec une intention didactique.*

A l'argument de la nécessité de se protéger des atteintes du vulgaire par l'écran d'une poésie ésotérique, l'auteur répond, finement : « Celui qui se fait d'un poème une conception assez naïvement matérielle pour croire qu'il peut être atteint autrement que par la pensée et *le* sentiment (et si le vulgaire pouvait l'atteindre, ainsi il ne serait pas vulgaire), celui-là a de la poésie l'idée enfantine et grossière qu'on peut précisément reprocher au vulgaire ».

Ni appréhension, ni mépris, pas davantage le haut dédain que la délicatesse outrée ne saurait habiter, hanter le poète… La poésie est une chose offerte à qui peut la recevoir, d'intelligence ou de cœur. Les questions de réceptivité et de réception n'ont ni place ni titre

à occuper l'esprit des créateurs. D'une même façon et comme le poème, le magistère est donné – impondérable, inaltérable – sans accommodement démagogique ni condescendant, sans sophistication élitiste ou prétentieuse. Du reste, l'*offre magistrale* des *Nourritures terrestres* est étrangère à la crainte du vulgaire. En raison de son indéfinition, de son immatérialité même, le disciple Nathanaël se dérobe à toute typification ou stéréotypie discipulaire, récuse tout étiquetage ou marqueur de quelque nature que ce soit. Interlocuteur évanescent, il est la figuration abstraite du lecteur idéal, appelé au rôle neutre du disciple. Il est *celui qui écoute*, qui *comprend* et *reçoit*, destinataire absolu d'une proposition initiatique.

La clarté est la condition cardinale du magistère. Marcel Proust le rappelle en s'adressant aux symbolistes et à tous les amoureux d'expressions abstruses. Un poème difficile par un usage de la langue complexe et très éloigné du commun sabir, excellant dans le raffinement et la circonlocution, ne serait plus vivant symbole… mais froide allégorie. Aussi, « que les poètes s'inspirent plus de la nature où, si le fond de tout est un et obscur, la forme du tout est individuelle et claire. Avec le secret de la vie, elle leur apprendra le dédain de l'obscurité ». *Le secret de la vie*... N'est-ce pas *ce que* le maître de Nathanaël s'engage à prodiguer par le biais d'un verbe poétique entendu comme écriture *et* usage du monde ?

Les dernières lignes du texte proustien prolongent le thème de la nature donnée en modèle au poète : « Est-ce que la nature nous cache le soleil, ou les milliers d'étoiles qui brillent sans voiles, éclatants et indéchiffrables aux yeux de presque tous ? Est-ce que la nature ne nous fait pas toucher rudement et à nu [mots gidiens, ou peu s'en faut !] la puissance de la mer ou du vent d'ouest » ? A l'instar de la nature, Proust recommande donc au poète de ne rien voiler, de ne rien opacifier : la poésie doit éclairer, illuminer. A chaque homme, « [la poésie] donne d'exprimer clairement, pendant son passage sur la terre, les mystères les plus profonds de la vie et de la mort ». Le poète est un *psychopompe*, et le maître qui poétise son expérience et ce qu'il a compris du monde et de l'homme accomplit, à sa façon, une *herméneutique* – élucidation et inculcation – à destination d'un autrui disciple.

L'attaque proustienne qui stigmatise la prose et la poésie contemporaines s'adresse avec franchise et *sévérité* (sic) à la génération d'André Gide, héritière de l'expérience symboliste. Elle signale les écueils et les impasses d'une écriture sciemment, savamment obscurie, dont les réalisations semblent surtout procéder d'un travail sur la langue. En regard d'une pratique verbale essentiellement repliée sur son outil qu'elle plie et tord à son

gré, Proust défend les qualités intellectuelles et spirituelles d'une poésie plus simple et plus ouverte, tournée vers la vie et diseuse de l'expérience humaine. Nous croyons que *Les Nourritures terrestres* l'ont entendu. A un système duel, qui oppose opacité et clarté, Proust déclare préférer la transparence du langage et la proximité du littérateur au monde, deux prédilections auxquelles il se plaît à reconnaître encore une valeur morale. Par là, la critique et l'alternative au symbolisme se doublent d'une prise de position éthique, dont le magistère gidien porte également l'empreinte.

L'habile propos proustien n'est pas la voix d'un isolé, mais l'indice d'un infléchissement significatif de la poésie du milieu des années 90. Le moment présente en effet tous les caractères d'une période de mutation. Il y a les anciens débutants des années 1880 qui exploitent et diversifient la manière symboliste ; il y a les nouveaux venus qui, à travers des courants désormais plus mêlés, exploitent dans d'autres directions l'investigation et le jeu poétiques. Du symbolisme, ces années « fin de siècle » sont donc la continuation et l'infléchissement. L'enseignement des *Nourritures terrestres* reflète et exprime ces deux tendances ; les redire ici, fût-ce succinctement et par l'exemple, contribuera à mieux situer le magistère de Gide et la substance poétique dont se nourrit l'initiation à Nathanaël.

Dans les années 1890, la poésie garde beaucoup de prestige. Il est presque de règle (par exemple) que le futur « homme de lettres » débute par un volume de poèmes. Gide publie les premiers des siens en 1889 dans *La Potache-Revue*, de Maurice Guillot, Marcel Drouin et Pierre Louÿs, puis dans *La Conque* et *La Wallonie*. Près de dix ans plus tard, il collaborera régulièrement à L*'Ermitage* (jusqu'à sa disparition en 1906). Les manifestations poétiques d'alors sont nombreuses : banquets – comme celui du 2 février 1891 en l'honneur du roman Jean Moréas–soirées, conférences…. La vogue des cafés littéraires, parisiens ou provinciaux, demeure vivace. Si les quotidiens eux-mêmes publient souvent, et en première page, des vers de poètes reconnus, les revues se multiplient. Beaucoup sont éphémères (rançon de la jeunesse et du bouillonnement intellectuel de ses fondateurs…), mais d'autres font figure d'institutions comme *La Plume* (1889), *Le Mercure de France* (1890), *La Revue blanche* (1891), plus tardivement, *La Phalange* (1906), dernier refuge avec Jean Royère du symbolisme mallarméen.

L'instrument poétique et le concept de poème sont sortis modifiés de la période symboliste. Sa principale innovation (le vers libre), inaugurée par Laforgue et Kahn, et pratiquée notamment par Stuart Merrill et Viélé-Griffin, a eu pour conséquence d'opacifier la distinction entre vers et prose, « dérive » vite contrecarrée par l'école romane de Moréas

hostile aux « déliquescences » du sentiment, la dislocation d'un vers excédant l'alexandrin, la rime en assonance affaissée, les irrégularités rythmiques, et appelant de ses voeux le retour à une inspiration plus sobre d'un verbe plus « classique ». Ainsi, entre legs et novation, la période post-symboliste où *Les Nourritures terrestres* éclôt se caractérise par la pratique de formes mixtes (prose cadencée, poème en prose), délivrées des raffinements ésotériques et davantage tournées vers la contingence du monde et la présence humaine, la *matière* et le *corps* (tropismes éminemment gidiens).

Alors que la conception égotiste et formelle du *bibelot d'inanité sonore* mallarméen avait contribué à isoler le poète de la société et le poème de la vie, l'orientation suivante conduit le langage de la poésie à travers les chemins d'une sensibilité et d'une sensitivité retrouvées. Curieux moment en somme de l'histoire des lettres, au cours duquel la modernisation de la société et sa complexification technologique (1895, c'est aussi l'année de naissance du cinéma) coïncide avec un mouvement de poésie qui se régénère par le rétablissement (la prise de conscience rétrograde) d'une mission poétique depuis Victor Hugo oubliée : le témoignage et le message[372]...

Regarder et instruire. Regarder le monde pour instruire l'homme.

Plus que par une coïncidence chronologique ou l'appartenance à une commune mouvance, c'est par l'amitié et le sens donné à la poésie que Gide et Jammes se rapprochent.

Francis Jammes, comme on sait, entre doucement et tardivement en poésie. Ses premiers textes, de facture très régulière, paraissent en 1891 et 1892 en de minces cahiers, par les bons soins d'un imprimeur orthézien : S*ix sonnets* et deux recueils intitulés *Vers*. Le style, qui n'est ni « prosodie » ni même « écriture », est d'une « *voix pure et naturelle* » (les mots sont de Paul Claudel), qui l'année suivante s'affirme dans la préface d'une troisième plaquette, plus étoffée et toujours titrée *Vers* : « J'ai fait de faux vers et j'ai laissé de côté, ou à peu près, toute forme et toute métrique (…). Mon style balbutie, mais j'ai dit la vérité ». Hubert Crackanthrope, dédicataire du recueil, dépose le volume chez Mallarmé et, un an après, par l'entremise d'amis (dont André Gide) aiguillonnés par le « maître », le libraire Ollendorff accepte de publier un nouvel ensemble de vers où sont en partie repris les premiers cahiers et le volume de 1893. Le Jammisme est né : « Il n'y a qu'une école : celle où comme des enfants qui imitent aussi exactement que possible un beau modèle

[372] *Les Villes Tentaculaires* (1895), *Les Jeux rustiques et divins* (1897), pour citer deux recueils importants et contemporains des *Nourritures*… Qu'il s'agisse de chanter le monde moderne tel Verhaeren, ou la vie rustique comme Henri de Régnier, murmurer une confidence mûrie au contact de la nature ou délivrer au lecteur une leçon de vie, toute une poésie contemporaine des *Nourritures terrestres* s'applique à reformuler une image du poète incarné et enraciné, désormais *ouvert au monde* et *passeur d'expérience.*

d'écriture, les poètes copient avec conscience un joli oiseau, une fleur ou une jeune fille ». Programme un peu court, projet simpliste pour qui prétend entrer en littérature, de surcroît porté par des noms aussi prestigieux que Stéphane Mallarmé et Pierre Loti ! Mais il ne faut pas se laisser abuser par les propos d'un homme moins ennemi du parti de l'intelligence qu'il n'a affecté de l'être, et réduire à cette saillie, bravade et anticonformiste, un art poétique foncièrement et durablement pétri de simplicité formelle et d'humilité d'esprit.

Entre le poète et Gide, des affinités intellectuelles et humaines perdureront. En 1895 déjà, l'auteur des *Nourritures* a acquitté les frais d'impression d'*Un jour*, dialogue rustique. Les deux hommes se retrouvent même à Biskra pendant que Gide rédige *Les Nourritures terrestres*[373], et l'année suivante à la Roque-Baignard, où cette fois c'est Jammes qui travaille à son *Elégie quatrième*. Dans *Prétextes* (1905), Gide reviendra sur la personnalité et la sensibilité de son ami pour en louer la rareté et la capacité :

> Francis Jammes avait pleinement conscience de son importance ; dans le mouvement littéraire contemporain, elle est considérable et peut justifier son orgueil. Je crois qu'il fallait cet orgueil pour lui permettre de s'affirmer, et dès ses premiers poèmes, avec une aussi intransigeante originalité. Jammes rompait net avec les écoles et la tradition poétique ; elle part à neuf et du sol même ; c'est une source où les altérés, où « ceux qui ont le cœur pur » viennent boire. Jammes est d'une authenticité ravissante.[374]

De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir, matière de dix années de création poétique, paraît l'année même des *Nourritures terrestres*. Dans la préface qu'il lui consacre, Jacques Borel[375] développe des points de réflexion qui constituent des similitudes ou des passerelles avec le livre de Gide.

Le préfacier commence par situer le recueil dans le contexte post-symboliste, de manière à en souligner la parfaite originalité :

> *C*e qui est à la mode alors, il suffit pour s'en convaincre de feuilleter les revues, les recueils du temps, « l'avant- garde », ce sont les poètes de l'école (il y en a toujours une) : les symbolistes, orthodoxes ou dissidents, Kahn, Ghil, Ephraïm Mikhaël, Viélé-Griffin, ce ne sont pas les pires, et les derniers parnassiens, Coppée à leur tête, à qui Jammes croit trop généreusement devoir, n'en finissent plus de se survivre. Interchangeables comme il en va de tous les disciples, de tous les fidèles : le même exsangue vocabulaire, le même découpage arbitraire du vers qu'aucun souffle organique ne rythme, les mêmes tics.

Vient ensuite le moment où le critique définit l'univers de son poète qu'il résume dans « ce subtil passage (ou cette intime interpénétration) […] de l'acide et immédiat de la sensation au fané du souvenir – ou d'une antériorité rêvée, et soudain rapprochée,

---

[373] « J'attends Jammes avec une délicieuse impatience », feuilles de route [1896], Biskra, *Journal 1889 – 1939*, Paris, Gallimard, 1948, « La Pléiade », p. 75.

[374] A rapprocher de ce qu'en dira Albert Samain dans ses *Carnets intimes* (1939) : « Il était réservé à un poète perdu dans le fond des Pyrénées, là-bas à Orthez, de formuler ce que d'autres tentaient d'exprimer systématiquement. Au milieu de la surchauffe intellectuelle où se desséchaient les esprits, ce fut comme un verre d'eau claire qu'on apportait et tous burent avidement ».

[375] *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, Francis Jammes, Préface de Jacques BOREL, *Poésie* / Gallimard, 1971.

actualisée, quasi tangible ». Univers sans couture entre le dedans et l'en-dehors, entre le passé le plus amorti et le présent le plus vivace, unifié dans la conscience et l'expression d'un contact perpétuel avec le monde. Le recours au présent et à un vocabulaire immédiatement parlant rappellent ainsi la manière des *Nourritures*, et l'analyse de Borel s'appliquerait également bien au texte gidien :

> Les objets du monde, il n'est pas de poème de Jammes qui, inlassablement, ne le dise, qui, dans sa singularité concrète, n'en capte l'image comme si le langage ne pût être à aucun moment soupçonné d'écart, de distance, si le mot pût, comme la main, toucher, caresser, retenir, et il y a, dans toute cette œuvre, avec une évidente dilection pour le dénué, le terne, l'humilié ou le « prosaïque » (mais aussi le floral, le virginal), un recensement et une nomination émerveillée du sensible, ces choses, puits, « évier qui sent fort » ou verre embué, ces bêtes, ânes, brebis, ces plantes, « cul bleu », ciboule, giroflée, ces pierres, dès l'enfance aussi familiers que les herbes, que les légumes, les champignons, ces travaux des champs ou de la cuisine, ces êtres, sous un même horizon, qui respirent, ou ce sein de jeune fille qui se confond avec la mousse, recensement qui s'accomplit au présent presque toujours, à ce temps de l'immédiat et du constat où c'est l'immédiate sensation qui se trouve captée dans sa fraîcheur et son affleurement mêmes.

Gide et Jammes sont les poètes de l'existence immédiate, partout reconnaissable et nommée dans le foisonnement des divers objets du monde, et par elle en quelque sorte attestée. Décrits ou rêvés, simplement touchés du doigt ou ultérieurement recomposés, toujours très simplement désignés (voire énumérés) et très rarement métaphorisés, ces objets du monde, qu'un contact direct connaît et dénomme, sont rendus à leur irrécusable évidence.

Gide et Jammes sont les créateurs contemporains, amis et affines d'une parole poétique capable de restituer aux choses leur présence et leur puissance d'existence. Ils l'appréhendent de la manière la plus directe qui soit, dans une même acuité de la sensation, une même avidité sensuelle. Qu'elle soit ou non matière à une intentionnelle initiation, la poésie, sous ces deux signatures, est celle qui raconte une *expérience sans fin* avec ce qui est, ce qui n'est plus et ce qui n'est pas encore. Une poésie personnelle mais que le contexte éclaire, originale mais redevable d'une évolution d'époque, sans procédé mais non sans effet : de Jammes à Gide, les correspondances et les similitudes semblent suffisamment fortes pour étayer l'hypothèse d'un influx mutuel et explicatif de la manière dont le maître de gidien revêt de poésie le dit d'une expérience terrestre et sensuelle, vivante et désirante.

3.3 *Les Nourritures terrestres* : stances magistrales

La poétisation du magistère, signature d'auteur, est aussi signe d'une époque. D'un côté Gide effectue sa sortie du symbolisme, et de l'autre *Les Nourritures* s'inscrit dans une modernité qui revendique un renouveau poétique. Entre cet amont et cet aval, posons l'hypothèse selon laquelle le livre de Gide se rattache au courant naturiste, entendu comme

réaction et alternative à la décadence, et montrons que cette appartenance appelle la mission formatrice et la prérogative morale dont s'empare alors le poète, double du maître.

> *Le Décadent* (10 avril 1886) : Se dissimuler l'état de décadence où nous sommes arrivés serait le comble de l'insenséisme. Religions, mœurs, justice, tout « décade », ou plutôt tout subit une transformation inéluctable. La société se désagrège sous l'action corrosive d'une civilisation déliquescente. L'homme moderne est un blasé. Affinement d'appétits, de sensation, de goût, de luxe, de jouissance, névrose, hystérie, morphinomanie, charlatanisme scientifique, schopenhauerisme à outrance, tels sont les prodromes de l'évolution sociale.

Au lexique (qui se pare de deux néologismes — pas moins — en cinq phrases) et à la tonalité péremptoire, on aura reconnu les images fortes et le rythme accusé d'une verve qui puise son inspiration et sa rhétorique à un discours moins lettré que sociétal. Les temps (en effet) sont à la déploration, aux dégénérescences et à l'abattement, envers une histoire qui semble s'être soudainement accélérée et opacifiée, lisible à travers une industrialisation galopante et les mutations politiques déterminantes et parfois brutales qui se sont succédé depuis l'effondrement militaire et politique de l'Empire.

L'article cité d'Anatole Baju relève d'un imaginaire collectif que plusieurs décennies ont contribué à nourrir et formuler. Le concept de décadence, on l'a vu emprunté à la philosophie, imprègne ainsi le vocabulaire de la critique pendant toute la première moitié du XIXème siècle. En 1869 déjà, dans sa préface pour une nouvelle édition des *Fleurs du Mal*, Théophile Gautier interprétait le style baudelairien comme l'expressivité poétique significative d'une période décadente.

La décadence ne fut pas, à proprement parler, un mouvement. En opposition au Parnasse contemporain et parfois au symbolisme, elle manqua cependant toujours d'homogénéité, d'unité esthétique, et n'eut jamais de programme (au point qu'avorta la tentative de Baju de fédérer par l'organe du journal, tout ce que la mouvance avait d' « hirsute » et d'« incohérent »). Pas de chef de file non plus : Verlaine puis Mallarmé, pressentis, déclinèrent chacun le titre et les honneurs qu'on déposait à leurs pieds. Pas d'œuvre marquante, sinon *A Rebours,* dont le héros Jean des Esseintes cristallise effectivement la figure décadente du dandy, ce favorisé réfractaire, bourgeois plus raffiné qu'éduqué et plus cérébral que cultivé, emblème et bannière d'une marginalité finalement dorée. Dans sa thébaïde de Fontenay-aux-Roses – car le décadent est un aristocrate farouche, difficile d'accès et revenu de tout –, il recompose, à la démesure d'une cérébralité obsessionnelle et maladive, une culture à usage privé (littéraire, philosophique, picturale, musicale) qui fascinera les lecteurs de 1884 et fera modèle, parce qu'il synthétise de remarquable façon un ensemble hétéroclite de thèmes disparates et de fantasmes, en

phase avec la sensibilité, la bonne (et la mauvaise) consciences des contemporains de Huysmans.

Le caractère insaisissable de la mouvance décadente – plutôt *constellation* qu'*école* – s'explique par l'individualisme de ceux qui, à un moment ou un autre de leur parcours personnel, s'en sont réclamés. Ces dissidents poètes, souvent d'origine sociale moyenne, et leur pratique insurrectionnelle de la poésie qui se donnait pour tâche de faire rire et de désacraliser, ont fait frémir ou s'indigner des gens comme Bourget, décontenancés par l'esprit de dérision, pendant que d'autres, tel Gide, issus de la haute bourgeoisie, entraient en poésie par la porte du maître, rue de Rome…

En 1897, une telle bipolarisation du champ de la poésie n'est plus de mise. L'anticonformisme du « décadent » marginal, avec Verlaine pour patron, ou le raffinement du « symboliste », féal de Mallarmé, ne constituent plus les deux termes d'une alternative où la poésie française serait encore cloisonnée. Une réaction se fait entendre qui féconde des esprits – prosateurs ou poètes – désireux de dépasser le clivage d'hier et pressés de rétablissement, de redressement ou de retour… C'est ainsi qu'une manifestation de cette réaction, une des voix possibles d'un renouveau poétique, fut un temps portée par le naturisme. Son émergence coïncide d'ailleurs avec la publication des *Nourritures terrestres,* et sa sensibilité présente plus d'une résonance avec le bréviaire gidien, dont il a pu, effectivement, féconder et la lettre et l'esprit.

L'histoire littéraire rapporte le naturisme à la campagne antisymboliste ; il en fixe la naissance en 1895, lorsque Saint-Georges de Bouhélier et Maurice Le Blond font paraître le premier numéro de la revue *Documents sur le naturisme*. Cette même année, le premier donne un significatif *Discours sur la mort de Narcisse,* qui condamne la désaffection du poète pour le monde et lui assigne une mission toute contraire : par le poème, donner vie aux forces de la nature et célébrer l'existence humaine (Bouhélier parle alors de « dévotion quotidienne »), et tout spécialement dans ses réalités les plus humbles. En 1896, et comme toujours en pareil cas, le groupe prend consistance : Eugène Montfort, Albert Fleury, Michel Abadie – de dix ans les cadets de Gide – en rejoignent les rangs. Quant aux plus grands, Jammes, Fort et Gide, ils observent cette manifestation avec sympathie…, mais refusent d'en porter ostensiblement l'étiquette[376].

[376] Quand il se fut agi de trouver des modèles, les naturistes invoquèrent Victor Hugo, Verlaine et Zola, précurseurs disparates, s'il en est ! Quant aux contemporains pressentis, peu de célébrités répondirent à l'appel : le 10 janvier 1897, Bouhélier publia dans *Le Figaro* un article que le journal présentait comme le manifeste de la jeune école. Bouhélier associait aux noms de quelques-uns de ses amis, plus ou moins obscurs, ceux indéniablement plus lumineux de Paul Fort et surtout d'André Gide. Mais, ces derniers ne voulurent pas se laisser « embrigader ». A l'initiative de Fort, une protestation même circula, et ses signataires marquèrent officiellement leur distance avec le mouvement qui tentait de naître.

Le naturisme n'est pas une doctrine (il n'a ni l'audience, ni l'importance du symbolisme), mais il a le mérite de faire exister un moment au cours duquel la poésie taquine l'ambition d'être l'expression d'une *philosophie de la vie*. Ce choix littéraire accueille des thématiques de religiosité ou même de sensibilité religieuse : l'acceptation de la vie et la célébration de la création ne rappellent-elles pas, l'une la résignation, et l'autre l'action de grâce du chrétien ? Ainsi nourri d'un arrière-plan spiritualisé, emprunté aux deux sources du christianisme et du panthéisme, le naturisme se présente comme une posture de « joyeuse acceptation du monde ». Par principe hostile aux occlusions de la beauté formelle et du culte du moi, il renvoie dos à dos la poésie esthétisante et l'enquête introspective chaque fois que l'une ou l'autre est conduite pour ses propres fins. On a dit de lui qu'il fut l'expression d'un retour à l'imaginaire romantique, de la langue duquel, précise-t-on, il n'aurait pas su s'affranchir… Toujours est-il que la vocation, le langage et la vision qu'il reconnaît à ceux qui font métier de poésie, infléchissent le *projet poétique* qu'il prédispose aux *enjeux humanistes et moraux*. On en trouve bien évidemment trace dans *Les Nourritures terrestres* à travers l'expérience du monde par le maître déclarée, sa forme lyrique et son exhortation didactique. Ici et ailleurs, fuyant ce qu'elle considère comme les superfluités de la langue absconse et les impasses égocentrées du repli sur soi, une poésie nouvelle *empathique au monde et à autrui* tente un nouveau pari : dire le réel et enseigner une leçon.

Deux exemples situés aux confins des deux siècles permettront de ressaisir, à petite échelle, les affinités que la poésie des *Nourritures terrestres* entretient avec cette forme d'inspiration.

La trajectoire d'un Stuart Merrill, légèrement postérieure, est significative d'un climat fin de siècle appelé à se prolonger une décennie encore. L'œuvre poétique de cet américain de culture française, de six ans l'aîné de Gide, se caractérise par une évolution qui, peu à peu, délaisse une certaine inspiration symboliste, difficile et raffinée, pour *réaccorder la poésie à la vie*, et *le travail du poète à l'engagement humaniste* (social, même). Dans cette perspective, le langage n'est plus l'expression dévouée au seul service des correspondances, de la musicalité de la langue, du culte du Beau. Une éthique et un militantisme l'inspirent et le déterminent, que traduit la prise en compte du monde, de la vie et de l'humain, appréhendés comme d'authentiques objets de poésie. Sur un plan thématique, si les premiers recueils de Merrill, rassemblés dans *Poèmes* en 1897, sont effectivement tributaires de l'imagerie d'époque chère au symbolisme ambiant, les suivants témoignent d'un renouvellement d'inspiration, l'adoption d'une écriture simple et le ralliement du poète à une vision naturiste. A partir de 1900, avec *Les Quatre Saisons,* au

lendemain des *Nourritures terrestres*, les décors symbolistes tombent là encore, et les images de légende cèdent le pas à l'évocation simple et familière de la nature et de la vie[377]. Cette évolution vers le naturel donne libre cours à un lyrisme dépouillé qui chante les travaux et les jours, empruntant désormais ses gammes, non plus à la musique orchestrale de Wagner, mais aux vieilles comptines de France que Merrill, comme Gérard de Nerval jadis, incorpore alors à sa poésie.

Plus que cultiver la préciosité des mots, s'appliquer à rendre les richesses du monde ; ainsi donner à voir et à sentir, mais par la voix d'un style discret et d'une sobre parole ; créer enfin un poème accessible et accueillant, dont la littérarité travaillerait à une insufflation humaniste : tels sont les traits saillants de la poésie de Merrill, amarrée au ferme refus de l'hermétisme et de l'abstraction, et reconnaissable à sa ferveur et au consentement marqués pour la bonté et la beauté du monde.

> Je me suis appuyé à la beauté du Monde
> Et j'ai tenu l'odeur des saisons dans mes mains.[378]

Voici l'évocation rétroactive d'une expérience subjective, solitaire même, et que sa mise en récit élargit implicitement en une adresse au lecteur. En deux alexandrins, souples et fluides, presque languides, une conscience nostalgique et cependant heureuse se livre, et le passé composé (expression de la totalisation et de l'attestation) en reproduit à la fois la mémoire et la plénitude. Une synesthésie doucement, subrepticement confond le tactile et l'olfactif, et la lettre majuscule par laquelle l'univers est exaltée communique au distique les accents d'une offrande à la nature. Un tel verset effusif et panthéiste trouverait place due dans *Les Nourritures terrestres* : « S'appuyer à la beauté du monde », n'est-ce pas s'enchanter, s'enivrer de sa présence… s'en nourrir ? Il appartient (en fait…) à l'œuvre d'Anna de NoaIlles dans sa première période (les toutes premières années du XXème siècle), qui frappe par l'ardeur de vivre et l'euphorie existentielle qui l'animent. La poétesse, à l'instar d'André Gide, conçoit l'écriture comme une prise de possession, - ou plutôt une *tentative d'embrassement* - de la nature, dans tous ses aspects et par tous les sens, pour en jouir et conférer ainsi à l'existence humaine toute sa plénitude… Les premiers recueils redisent en effet une acuité de perception, une finesse de sensibilité et une puissance de vibration aux multiples formes de la vie tout à fait exceptionnelles. Il

[377] « La poésie que je rêve maintenant est une poésie nue, sans robe de pourpre ni joyaux d'or, brûlant de son propre feu intérieur, s'imposant par sa seule poésie », écrira Merrill à André Fontainas, dans une lettre du 21 décembre 1907.

[378] Le distique que nous analysons est un morceau choisi du recueil *Offrande à la nature.*

n'est pas jusqu'à l'amour humain qui ne reçoive un traitement « gidien » : pour Anna de Noailles également, il laisse l'être désirant insatisfait, affamé.

Le désir, la participation fervente à toutes les formes de vie et la collaboration de sens à la dilatation de sa propre existence sont des traits d'inspiration naturiste communs aux deux écrivains.

Parce qu'on y trouve l'élan, une franchise d'affirmation et une *santé lyrique,* ces oeuvres aident à situer l'expérience du monde dont le *Je* gidien entretient son disciple. Le culte de la nature et l'exaltation de la sensualité (deux inséparables dans l'esprit de Gide) relient en effet l'initiation de Nathanaël à l'esprit naturiste qui commence alors à s'épanouir. Cette sensibilité naissante constitue donc un arrière-plan et une clé d'interprétation possible du magistère des *Nourritures*. La leçon d'existence offerte au disciple dit exemplairement la disqualification d'un univers cérébral et la revanche de la vie sensitive.

Né de l'esprit d'un écrivain poète et immergé dans un moment où les héritiers du symbolisme se cherchent une identité nouvelle, le livre de Gide réunit un maître et son disciple par le double registre de la prose et de la poésie, autour d'une expérience du monde à valeur initiatique. Ce faisant, il parle d'un auteur et d'une époque pour un lecteur appelé à partager une vision du monde et une conception de la poésie. Voilà pourquoi *Les Nourritures terrestres* est le manuel dédoublé d'un art poétique et d'une leçon de vie.

Outre le contenu hybride assigné au magistère, les figurations du maître et du disciple se trouvent alors elles-mêmes indexées sur la position personnelle de Gide en matière d'écriture et face à ses devanciers, ainsi que sur des éléments extérieurs, propres au moment de la gestation de son livre. Entendu comme étape dans la création gidienne et reflet d'une époque littéraire, l'œuvre véhicule ainsi des images et des représentations qui s'appliquent au couple magistro-discipulaire. L'un et l'autre apparaissent alors sur la scène d'un face à face idéalisé à consonances autobiographiques et contextuelles, comme les créations et les créatures d'un écrivain particulier et d'une période donnée. C'est pourquoi une communion d'ordre esthétique et éthique les rassemble sous le commun dénominateur de l'expérience et de la poésie, autrement dit du *monde* et du *langage*.

La poétisation de l'expérience réévalue la dialectique de maîtrise dans trois directions parallèles. L'une porte sur l'identité double du mentor, instance magistrale désormais douée de la prérogative du poète, une autre a trait à l'esthétique composite de la leçon qui s'adresse à Nathanaël, une dernière met en lumière les finalités du lien de maîtrise ainsi induites.

Les affinités du maître au disciple sont de deux ordres : existentiel, puisque par le biais d'un *scénario magistral*, deux compagnons sont censés partager une même expérience du monde et des sens ; culturel, dans la mesure où ces deux protagonistes sont réunis dans une expérience qui n'existe finalement que par le double *tamisage* d'une écriture et d'une lecture, de la convergence desquelles advient un *dit poétique*. Leçon de vie et leçon de poésie se présentent ainsi organiquement liées, sans qu'il soit possible – sinon par l'analyse – de les distinguer. Le didactisme des *Nourritures* conjugue donc une éthique et une esthétique : par une fiction et une formulation, il enseigne une morale et un langage.

Par cette *cohabitation*, le maître peut parler d'une voix plus pénétrante qui éveille son auditeur à la conscience d'une expérience exaltante et fervente du réel. Cette formalisation enrichit l'exercice de la description par le rendu d'une vision subjective et cependant tournée vers autrui. En important dans la prose les empreintes métriques, rythmiques, typograghiques du vers, du verset et de la strophe, le maître introduit en effet les modalités d'énonciation du lyrisme (marques du *Je* et du *Tu*), modulant la description en une incitation conçue pour autrui, qui rappelle les récits d'expérience spirituelle, de rêverie ou de la note de voyage, et dont *Les Nourritures terrestres* réalise la remarquable synthèse. Quant à l'énonciation produite par la poétisation, elle confère sa spécificité au pacte de lecture qui, à son tour, détermine la double identité du disciple en compagnon de route d'une expérience.

La *constitution combinée* du magistère pose en outre la question de la finalité inscrite au programme des *Nourritures terrestres*. La coordination si bien établie entre le vers et la prose appelle le questionnement suivant : s'agit-il pour le maître d'instruire *par* la poésie ou d'instruire *à* la poésie ? En d'autres termes, le dit magistral s'entend-il comme une incitation à la vie ou une sensibilisation au langage ? Dans la première hypothèse, un écrivain endosse le costume du maître. Il a besoin d'une éloquence conforme à ce rôle, et il l'emprunte au verbe poétique. La poésie dès lors est instrumentalisée, et l'écrivain se fait poète pour mieux se faire entendre en tant que maître. Dans la seconde hypothèse, l'auteur est foncièrement poète, et ce talent, constitutif de son être, le prédispose à exprimer un dit magistrat occasionnel auquel il imprimera le langage qui lui correspond le mieux. Ici donc, c'est le magistral qui est instrumentalisé, et l'auteur s'institue maître pour mieux se faire entendre poète.

L'issue du débat ? Elle est à chercher dans la génèse des *Nourritures*.

Très tôt, André Gide s'est voulu maître et artiste, et son manuel est exemplaire d'une didactique qu'il a su faire jouer à la croisée d'une œuvre de littérature et d'une leçon de vie. Pourtant, que dit le maître de Nathanaël à propos de la nature? Non pas « la nature

est belle », approche esthétisante, encomiastique, mais « la nature est bonne », dans une perspective cette fois axiologique, éthique. Dans la mesure où la jouissance du monde suppose l'exercice d'une sensualité elle-même nécessairement avivée par une éducation, le discours sur le monde et les sens relève d'un art de vivre que le disciple doit affiner sous l'égide d'un maître dont le verbe herméneute lui découvrira les secrets et les voluptés, les générosités et les exigences. La nature est par conséquent terrain d'expérimentation, instrument d'exploration et d'approfondissement d'éducation humaine. Ses richesses propres comptent moins que le surplus de vie qu'elle offre à l'homme. Aussi, la nature n'est-elle pas à *regarder* mais à *prendre*… Puissance entièrement dévolue à l'épanouissement humain, sa principale qualité est celle d'une matrice. En cela, le magistère gidien n'est pas une résurgence romantique qui s'éprend de la beauté du monde, la contemple et la célèbre, mais une philosophie de l'homme, révélé et grandi au contact du monde. Le sublime, s'il en est, ne se trouve pas dans le spectacle de la nature, ni dans la méditation qu'elle pourrait susciter, mais dans la fusion et la participation de l'homme au monde.

Les Nourritures terrestres est le livre naturiste d'un humanisme. En ce sens, la question de l'éducation y est fondamentale, et l'alternative *instruire par la poésie* / *instruire à la poésie* paraît désormais moins pertinente. Puisque l'homme est au centre du livre, sa poésie servira doublement les deux pôles de l'initiation discipulaire : comme *instrument* du magistère, elle transmettra au lecteur les réalités et les savoirs terrestres, pour qu'il vive à l'instar de son mentor, heureux de son immersion au monde ; comme *essence* du magistère, elle formera un disciple capable de vibrer aux suggestions du verbe poétique nourri et grandi, tel son maître, des richesses du langage.

Qu'est-ce qu'une expérience, sinon une *pratique* capable d'enfanter un *savoir* ? L'étymologie du mot – « essai », « épreuve » – rappelle en outre que l'acquisition de cette connaissance est une démarche toujours aléatoire, toujours exigeante. Celui qui s'y prête verra immanquablement se dresser devant lui des obstacles inopinés, incompréhensibles, mais assurément probatoires et décisifs. Toute manière de vivre qui choisit de regarder l'événement (né du monde ou du hasard) du seul point de vue de sa vertu formatrice et éducative réalise par là-même un processus et un projet d'expérience. Et telle est bien l'initiation magistrale offerte à Nathanaël. On sait que pour Kant, l'expérience est l'origine de la connaissance[379], et selon Hegel, le chemin que l'homme doit emprunter pour accéder

[379]« Que toute notre connaissance commence avec l'expérience, cela ne soulève aucun doute. En effet, par quoi notre pouvoir de connaître pourrait-il être éveillé et mis en action, si ce n'est par des objets qui frappent nos sens et qui d'autre part mettent en mouvement notre faculté intellectuelle, afin qu'elle compare, lie ou

à sa liberté : l'expérience est ce par quoi le sujet s'affranchit des « vérités » toutes faites, héritées de la culture et de la tradition, pour accéder, solitaire mais souverain, à la précieuse connaissance... de lui-même, gage d'une indéniable dignité enfin conquise et désormais inaliénable.

L'expérience magistrale, relayée et proférée par le *je* des *Nourritures*, enfante un récit d'immersion au monde qui construit les termes d'un magistère, prétexte à une initiation pour autrui. Cette posture auctoriale « fin de siècle » (Henri Bergson réhabilite à la même époque le primat du sensible sur l'intelligible) relève d'un antécédent autobiographique (la villégiature africaine de Gide) et nourrit le mythe du maître détenteur et dispensateur d'un savoir non théorique, non livresque (une forme de sagesse en somme…) et dont l'essence même, subjective, sensible, et sensitive, détermine celle du mode de sa passation : la poésie et le lyrisme, l'effusion et la sensibilité.

L'expérience du monde est le reflet d'une prise de conscience de soi, dans la mesure où l'existence participative du maître à son environnement est de nature sensorielle et sensuelle. A Jacques-Emile Blanche, qui, en octobre 1907 écrivait à Gide combien *Les Nourritures terrestres* lui apparaissait, non comme une parole vouée à la célébration du réel, mais comme un témoignage et une profession de foi sensualistes, l'auteur, significativement répondait :

> Ce que vous me dites des *Nourritures* me caresse ; c'est en effet cela que j'ai voulu (entre autres choses), par réaction horrifiée de l'école de Gautier et de Goncourt : faire de la littérature qui reste de la littérature, et ne pas chercher à se servir de la plume comme d'un crayon ou d'un pinceau. Je tiens la littérature picturale (le « ut pictura poesis ») pour une aussi déplorable aberration que la peinture littéraire ; je ne crois pas, d'un bout à l'autre de mon volume, avoir peint ou décrit un seul paysage – et j'allais dire un seul objet – mais bien exprimé la sensation que je ressentais à son contact.[380]

Mise au point des plus claires : à mi-chemin du monde et du moi, la sensorialité est trait d'union et agent d'osmose entre l'individu et son environnement. C'est elle et elle seule qui constitue le cœur du magistère et la clef de l'initiation.

La disponibilité de l'être au réel qui l'entoure est cependant moins évidente qu'il n'y paraît, car l'expérience vécue et prônée par le maître ne saurait se borner à une perception passive du réel. Chez Gide, on ne tatonne pas le monde ; on s'y fond ! L'état du *je* qui perçoit n'est pas réductible à l'exposition alanguie et complaisante d'un individu immergé, torpide, anéanti dans on ne sait quel ravissement des sens. La ferveur n'est pas une

sépare ces représentations, et travaille ainsi la matière brute des impressions sensibles pour en tirer une connaissance des objets, celle qu'on nomme expérience ? Ainsi, chronologiquement, aucune connaissance ne précède en nous l'expérience, et c'est avec elle que toutes commencent. » Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, Introduction, 1781.

[380] *Correspondance André Gide/Jacques-Emile Blanche 1892-1939, Cahiers André Gide numéro 8*, Paris, Gallimard, 1979, lettre 18 du 28.X.1907, p. 159.

hébétude, et l'*aptitude sensorielle* – parce que toute réceptivité appelle sa réciprocité dans la transformation du sujet qui ressent – n'est pas simple abandon aux jouissances, mais *exercice sur soi*, qu'un magistère ainsi justifie. La disponibilité se comprend dès lors dans la logique d'une correspondance (réminiscence baudelairienne) entre l'homme et le monde, telle que l'osmose réalisée – ou la fusion, pour parler la langue de Gide – agisse comme imprégnation, innutrition et transformation de l'être, source et nourriture de perfectibilité humaine. Le magistère gidien entend ajuster l'homme et le monde pour la plus grande jouissance de l'être humain. Mais l'apprentissage de ce contact (à bien des égards euphorique et grisant) passe par un enseignement –un éveil plutôt– qui requiert du disciple une adaptation difficile au monde et, pour tout dire, une forme d'épreuve personnelle.

Par ailleurs, le magistère se développe comme un long récit introspectif, paradoxalement tourné vers un indispensable interlocuteur, à tel point que l'existence de la parole du maître semble étroitement dépendre de la présence et de l'écoute d'un destinataire-disciple. L'expérience magistrale est donc une *donnée intime* en même temps qu'un *don*. Son texte est celui d'un repli et d'une ouverture sur autrui. Une dialectique de l'intériorisation et de l'extériorisation habite ainsi l'écriture d'une expérience *vécue* sur un mode personnel, mais parlée selon la logique d'une intersubjectivité. C'est ainsi qu'au terme de tamisages successifs, le matériau originel expérimenté peut devenir matière d'expression didactique et d'élocution magistrale. Le magistère se donne au disciple comme la *réécriture* de l'expérience ; la leçon du maître prend alors forme littéraire.

Cette littérarité appelle deux remarques.

La terre du maître gidien n'est pas ce territoire parcouru par un voyageur qui, mué en poète et mentor, en rapporterait pour lui-même et autrui, des images et des sensations. Elle devient sous l'égide du maître *objet d'un écrit*. Aussi bien, la « réalité » de l'expérience doit-elle être comprise en fonction de la dimension poétique d'un magistère qui l'absorbe et se substitue à elle... Dans cette perspective, le réel raconté est d'abord objet de conscience et de langage…

Si l'on veut bien admettre que la *représentation poétique* du réel offre un état intermédiaire entre la perception brute et l'abstraction totale (se situant à mi-chemin de la décomposition atomiste et de la synthèse abstraite), et que, par ailleurs, elle doit conduire par-delà la subjectivité du scripteur (qui, sinon, ramènerait tout, l'objet et le mot, sous l'autorité de son égo), force est de constater que le monde des *Nourritures* n'atteint pas au statut poétique : *trop* dépendant d'un *je* omniprésent qui en capte et en capture toute la

substance, le monde auquel Nathanaël est invité n'existe pas pour lui-même. Sa réalité essentielle lui est ravie, sans cesse masquée, oblitérée par le regard accaparant et la parole proliférante du maître qui, en le décrivant, semble moins l'offrir que le convoiter....

Le monde du maître n'est pas, à proprement parler, un objet poétique puisqu'il est l'expression de la conscience et la matérialisation du désir de celui qui en parle…

Le monde qu'André Gide est allé visiter en compagnie de Paul Laurens existait et continue d'exister, bien sûr. Mais celui dont l'expérience magistrale se réclame, objet d'une littérarité et filtre d'une sensibilité, n'existe pas que comme *fiction magistrale*... Le monde que Gide entrevit était une réalité. Celui qu'il allait transposer sous l'inspiration de la figure magistrale n'en serait déjà plus que le miroir…

Parler en stances, comme Moréas (1899) ou *en versets,* tel Paul Claudel dans ses *Odes* (1900), c'est renouer avec un passé littéraire ou s'inscrire dans un renouveau poétique, se conformer aux mot-d'ordre du moment ou, par jeu ou conviction, s'aventurer dans des pratiques archaïsantes et « décalées » ; en somme, être le fils légitime ou le fils naturel de son milieu et de son époque. C'est aussi, parfois, choisir un langage de maîtrise adapté au cadre précis d'une passation initiatique dont l'imaginaire et le halo symboliques semblent en effet appeler une rhétorique « magistrale ».

L'écriture des *Nourritures terrestres,* ses influences stylistiques, ses modèles esthétique ressortissent donc aussi à l'élocution magistrale, à la façon dont un maître – par l'instrument d'un livre qui devient l'objet même du magistère – s'exprime pour la gouverne d'un disciple. Or, rédiger un *manuel* en prose poétique, c'est commettre un acte littéraire hautement significatif.

C'est d'abord affirmer la précellence de la langue orale sur sa consignation écrite, que cette dernière, par les ressources de la poétisation du magistère, s'emploie à ressusciter.

C'est ensuite attester la double compétence d'un maître qui s'illustre tant au plan conceptuel qu'esthétique, manifestant à égale hauteur la qualité de ses leçons et la beauté de son éloquence.

C'est enfin suggérer une même aptitude dédoublée du lecteur, formé au magistère existentiel et fin connaisseur des choses littéraires, disciple doublement instruit d'un modèle de vie et d'un *vade-mecum* de poésie…

Dans la perspective où la reformulation de l'expérience en magistère poétique transforme le vécu magistral en un objet de langage, de quoi donc le maître entretient-il en définitive son disciple, sinon, par le truchement de poésie, d'une expérience… *littéraire* (où

le monde rapporté et les sens célébrés ne sont plus alors que des « sujets », des « thématiques ») ?

LE DISCIPLE

Et qu'est-ce qui vous interdit de penser le contraire ?

LE MAITRE

Pardon ?

LE DISCIPLE

Pourquoi ne pas envisager l'hypothèse contradictoire selon laquelle c'est la matière poétique (première et primordiale dans le projet magistral) qui muterait dans la forme seconde (secondaire en terme d'importance) d'un récit d'expérience ?

LE MAITRE

Mais, parce que dans ce cas, la maîtrise s'affranchirait de la thématique du Livre qui lui est pourtant consubstantielle : en magistralité extradiégétique - en vertu du pacte de lecture qui, sous l'emprise imaginaire d'une interaction magistro-discipulaire, réunit l'auteur et son lecteur,- le livre est ambigument vecteur et contenu d'enseignement, outil de la passation et substance de l'inculcation. Or, si l'ouvrage de Gide enseigne un mode de vie, une attitude existentielle, et rien de plus, peu nous importent son écriture ou son esthétique, car sa forme est sans raison et sans effet sur le lecteur. Une telle approche est irrecevable dans l'esprit d'une étude de littérature et le cadre de la problématique que nous nous sommes fixée. La dialectique de maîtrise interroge la manière dont un roman fin de siècle (et ses « dérivés » poétiques...) investit le champ de l'enseignement ; elle cherche à dire comment ce dernier parvient à intégrer dans sa forme romanesque -je dirais même par sa forme, grâce à elle- l'imaginaire didactique d'où procède une relation (fictive et virtuelle) entre un maître et son disciple.

LE DISCIPLE

Pardon de vous avoir fait répéter, ici, les prémisses de votre recherche.

LE MAITRE

L'exercice touchant à sa fin, il n'était pas mauvais d'en rappeler les assises et les commencements... Autre chose ?

LE DISCIPLE

Vos derniers mots concluent tout de même la question du magistère de manière fort tranchée. Si je vous comprends bien, la posture pédagogique développée au fil des Nourritures ne vise à enseigner que la poésie (non ce qu'elle dit, mais ce par quoi elle se dit), reléguant la narration de l'expérience du monde et des sensations au rang des accessoires et des alibis du discours de magistralité. Vous privilégiez la forme et le langage dont vous faites l'objet principal et unique de l'enseignement gidien. Une telle conclusion me dérange pour deux raisons. D'abord, elle évacue (ou tout au moins subordonne) l'idée que Les Nourritures terrestres inventerait une formule d'existence destinée à son lecteur et dispensée dans une relation d'éducation ; ensuite, elle repose sur l'a-priori qui veut qu'il suffit d'écrire de manière poétique pour enseigner la matière poétique...

LE MAITRE

Ma position ne consiste pas à élire un objet de magistère aux dépens d'un autre, mais de creuser l'hésitation gidienne qui gît au coeur des Nourritures. Je ne choisis donc pas entre le monde désirable, le soi sensoriel et le verbe poétique. L'ambivalence qui les entrecroise me l'interdit absolument ; opérer une sélection conduirait à briser la beauté d'un texte qui précisément puise sa profondeur dans la complexité d'une écriture mouvante, plurale et cryptée. Je ne me suis pas donné pour tâche d'arbitrer les différentes composantes didactiques du livre de Gide -au vrai indéfectibles et consubstantielles, mais d'en montrer la composition en miroir et la dynamique en écho. Oui, la littérature s'apprend par l'exemple (par un contact direct avec les textes) ; la poésie est une école du lecteur qui se passe de médiation. Le texte littéraire est une leçon de littérature, l'actualisation et le modèle d'un langage qui porte en lui la capacité de séduire et d'imiter. A ce titre, la poétisation du magistère entraîne le lecteur des Nourritures dans une sensibilisation à l'oeuvre (au livre, au travail sur la langue, à la mise en mots d'une subjectivité confrontée au monde et à elle-même), sans céder quoi que ce soit de sa formule existentielle (par laquelle le poème se réapproprie un épicurisme, initie à une éthique et se propose à son disciple comme un humanisme).

LE DISCIPLE

L'hésitation gidienne, disiez-vous ?...

LE MAITRE

Le refus de choisir. C'est par cette clef que je m'explique l'ambiguïté (et toute l'opacité même) du magistère gidien. C'est à partir d'elle également que je crois pouvoir énoncer la singularité magistrale des Nourritures : le mentor, qui ne voulait pas instruire pour ne pas trahir son art, délivre une vision du monde et sa conception de l'homme par le biais d'un discours original qui renouvelle l'écriture de la magistralité. Après le discours doctrinal (Bourget) qui veut croire à la puissance idéologique du conservatisme, après le parti-pris parodique (Barrès) qui parie sur l'intelligence du jeu de subversion, maître Gide opte pour le filtre de la poésie symboliste. Tous ces choix, remarquez-le, sont d'abord des choix d'écriture, et eux seuls sauvent ces trois magistères des écueils et des étroitesses du roman de socialisation ordinaire qui, lui, ne sait pas assortir l'art au prosélytisme...

LE DISCIPLE

Qu'est-ce qui fait vraiment message dans Les Nourritures terrestres ? Où le maître veut-il réellement conduire son disciple ? Jusqu'aux sources (comme il l'enseigne) ou jusqu'aux lettres (comme il le prouve) ?...

LE MAITRE

Jusqu'aux deux ! L'expérience du maître est celle d'un homme et d'un artiste, .chez qui, en effet, il n'y a pas de couture entre l'oeuvre et la vie (Claude Martin l'a dit depuis longtemps). En Gide, l'individu et l'esthète cohabitent : chacun a reçu mission d'enseigner et vocation magistrale. Il vous faut à présent les accueillir tous les deux, et même simultanément si possible. Et pour cela, sortez donc des Nourritures terrestres comme il est expressément demandé dans l'envoi...

LE DISCIPLE

Oui : « Nathanaël jette mon livre... »

LE MAITRE

C'est cela. Et à présent, ouvrez encore vos oreilles :

> *Du jour où je parvins à me persuader que je n'avais pas besoin d'être heureux, commença d'habiter en moi le bonheur ; oui, du jour où je me persuadai que je n'avais besoin de rien que d'être heureux. Il semblait, après avoir donné le coup de pioche à l'égoïsme, que j'avais fait jaillir aussitôt de mon cœur une telle abondance de joie que j'en puisse abreuver tous les autres.*

Je compris que le meilleur enseignement est d'exemple. J'assumai mon bonheur comme une vocation[381]

Voilà pour l'homme, et voici pour le poète…

Le Poète est celui qui regarde. Et que voit-il ? – Le Paradis. Car le Paradis est partout ; n'en croyons pas les apparences. Les apparences sont imparfaites : elles balbutient les vérités qu'elles recèlent ; le Poète, à demi-mot, doit comprendre, puis redire ces vérités. [382]

✳✳✳✳

[381]*Les Nouvelles nourritures terrestres*, Premier livre, I, *op.cit*, t.II, p.754.
[382]*Le Traité de Narcisse*, III, *op.cit*, t.I, p.175.

CONCLUSION

A structure romanesque duelle, stratégie didactique unique : l'hybridité expliquée du roman-magistère

Le paradigme qui corrèle les figures du maître et du disciple est, doublement, métaphore et métadiscours. Comme élément diégétique, il occupe la place d'une catégorie de personnages, et son noyau binomal s'inscrit dans une typologie spécifique du personnel romanesque. Comme élément du roman positionné hors diégèse, il assure en outre une fonction d'identificateur qui, par assimilation et projection, fictionnalise le rapport romancier-lecteur en une interaction pragmatique, relevant d'une symbolique relationnelle de type magistro-discipulaire. Narratif, il appartient à l'univers de la fiction et, à ce titre, il participe pleinement au fonctionnement de la mimesis romanesque. En ce sens – et en ce sens seulement – il peut, à l'instar de n'importe quel protagoniste du roman, faire l'objet d'une « étude de personnages » conforme aux divers protocoles possibles de l'analyse du roman. Performatif, il prend position dans les interstices non fictionnels de la narration, là où, hétérogènes et exogènes, se disent un discours d'escorte et un commentaire auctorial, en surplomb d'un accompagnement fonctionnel (la conduite chronologique et logique de l'intrigue) assumé par le pilotage narratorial. Dans cette fonction spécifique, il conforte le roman d'une double compétence, aux enjeux non littéraires d'analyse du réel et d'influence sur le lecteur. Réputé fictif en vertu d'une clause culturelle attachée au discours littéraire, il partage avec le roman, dont il est un constituant, l'hétéronomie principielle d'un imaginaire textuel affranchi de toute espèce de contingences situées à l'extérieur d'une bulle romanesque hermétique. Par conséquent, il ignore le plus souvent (ou fait fi d'ignorer quelquefois) la présence de son lecteur et l'existence de sa lecture. Propriété d'un monde résolument clos et dont l'autonomie, gage d'indépendance et de souveraineté, définit mieux qu'aucun autre trait la gratuité du roman par sa non-référentialité, il est tout comme lui étranger au monde réel (de l'auteur et du public), idéalement situé de l'autre côté d'une paroi à l'abri de laquelle il peut revendiquer une irréductible incompatibilité avec la réalité et proclamer la victoire absolue de l'imagination. De nature également pragmatique, la figuration bipolaire du disciple et du maître ouvre parallèlement un « dialogue » entre le romancier et son public auquel il confère un droit et des lettres de noblesse. Il donne ainsi voix à l'auteur lui-même et suggère qu'une oreille (celle d'un lecteur invisible transformé en disciple fédéré) l'écoute et le suit pour d'autres motifs que l'inventivité de la fiction, et/ou d'autres raisons que le pur agrément esthétique dont le roman et la littérature sont les pourvoyeurs attendus. Il travaille au contraire à l'efficience et à la légitimité d'un dit

magistral extra-littéraire placé au sein et aux marges du roman, qui instaure une communication transversale et supra-romanesque entre le créateur et le récepteur du livre, et qu'un imago magistro-discipulaire tropologique a soin de justifier, de valoriser et d'auréoler. Il participe donc aussi d'une littérature de l'engagement, qui refuse de séparer de la vocation du roman la collusion d'un romancier en maître à penser (aux confins sociétaux et idéologiques de la moralisation et de la pédagogisation), la refonte du système romanesque en un instrument d'expression non fictionnelle, et consécutivement, l'invention d'un lecteur pourvu de motivations de lecture induites par les transformations symboliques et fonctionnelles d'un roman agissant aux limites extrêmes de la fiction et mobilisé pour une autre affabulation supplétive ou subversive, d'essence magistro-discipulaire.

Aussi, les deux territoires apparemment irréductibles où campent les maîtrises diégétique et extradiégétique se réunissent-ils dans une sorte de fictionnalisation générale. Parce qu'un mécanisme de renvoi spéculaire interne au roman les apparie, et parce qu'elles sont en somme toutes deux des modalités romanesques régies par un commun régime imaginaire, la représentation narrative et l'exécution performative, loin de s'exclure, se contredire ou se contraindre, se fondent, complémentaires et apparentées en un *tout imaginaire,* peut-être exemplaire (définitoire) du roman-magistère. En ce type de roman à thèse en effet, sont réconciliés le récit en abyme et le discours directeur des maîtrises, si bien que l'hybridation qui le constitue se résout en un carrefour où les oppositions entre discursif et narratif se neutralisent, coopérant à un projet didactique global par entrecroisement de deux régimes textuels coalescents.

L'hybridité des moyens (ici l'immersion « gratuite » des personnages dans une narration exemplaire ; là, le contact « forcé » du lecteur avec un paratexte d'autorité auctoriale) et l'hybridité des fins (divertir, dépayser *versus,* instruire, intégrer) trouvent leur équilibre dans une *bivalence didactique* qui rend possible le développement ajusté d'un récit et d'un discours dont les liens spéculaires et les coordonnées imaginaires assurent la convergence et l'homogénéité. Le roman-magistère réalise ainsi la coordination d'une histoire et d'une leçon, moins par juxtaposition arbitraire de deux écritures dissonantes ou simplement distinctes (stigmate du roman à thèse et écueil du roman de socialisation), qu'en raison de la duplication préméditée de deux modalités de maîtrise, descriptive et prescriptive, finalement appelées à se fondre, dans la mesure où les romanciers qui les ont agencées les ont conçues comme deux parallèles magistraux fictionnels. Désormais en redondance et en résonance, le distractif et le didactique ne s'opposent plus en terme

d'hétéronomie textuelle ou générique. La structure dualiste du roman-magistère n'est pas dissociative mais structurante. Jouxter n'est pas jouter.

Usage et contre-usage de l'imaginaire magistro-discipulaire : d'une ambivalence à son dépassement

La composition du roman-magistère est de forme hybride, mais son hétérogénéité, projection diffractée d'un imaginaire cohérent, se résorbe dans la convergence d'un projet d'enseignement qui, sur le plan fonctionnel, se manifeste par le dédoublement de deux voies de maîtrise, mises en perspective par un dispositif en miroir propice aux jeux des analogies et des contradictions, lesquels, par redondance ou confrontement, opèrent la *performance didactique* d'un roman que dicte en définitive un continuum magistral symbolique. A configuration mixte, code unique. Ainsi, la perception de l'ambigüité propre au roman de maîtrise ne participe pas tant de sa structure superficiellement géminée (mais symboliquement cohérente et fonctionnellement justifiable), que de la façon dont elle emprunte et reprend à son compte les acquis imaginaires attachés aux figures archétypales du maître et du disciple. C'est pourquoi l'examen structurel du roman, conduit sur les trois magistères de notre corpus, a toujours été indissociable d'une réflexion sur les enjeux d'*écriture* et de *lecture* qu'une telle organisation interne implique et manifeste.

En effet, à la question de la *textualité* du magistère s'accote nécessairement celle de son *intertextualité*, et donc du dialogue qu'il entretient (nourrit, critique ou désavoue) avec un fonds culturel pourvoyeur de stéréotypes magistro-discipulaires ; quant à celle de l'architecture du dit de maîtrise, elle a partie liée avec un protocole de lecture inséparable de la forme-manuel que l'écrivain impose au lecteur et qui, intégré à un questionnement plus vaste, assimile le romancier à un répondant pédagogue, le livre de fiction à un instrument de formation, et transfigure le lecteur en récepteur pédagogique d'un message enseignant traversé par des initiatives auctoriales et des inférences de réception complexes, tant par les mécanismes qui les associent que par les orientations axiologiques, idéologiques et esthétiques qu'elles véhiculent.

Le Disciple, L'Ennemi des lois et *Les Nourritures terrestres* exploitent un imaginaire collégial qu'ils réalisent dans des postures magistro-discipulaires revisitées et diversifiées, et qu'un dialogue long d'une décennie met en regard et en concurrence.

L'arrière-plan sur lequel la maîtrise fonde sa légitimité est donc à la fois indivis et individualiste, puisqu'il est mêmement ce large terrain symbolique partagé et le lieu étroit d'un affrontement personnalisé : chaque magistère s'alimente ainsi aux deux sources problématiques d'un commun dénominateur et d'un débat, et sa nature conséquemment double en constitue toute l'ambiguïté. Mobilisé sur les deux fronts de la narration romanesque et de l'énonciation paratextuelle (dont on a vu l'intrication structurelle et les combinaisons conceptuelles), le paradigme du maître et du disciple se décline alors en une réponse idéologique (mais dont l'orientation partisane est occultée) et une écriture didactique (en qui la dimension pédagogique prend l'aspect d'une valorisation et d'une garantie), dont l'intelligibilité passe par la connaissance des contextes et des écrivains qui en sont les investigateurs et les vecteurs. Parvenus au terme de notre analyse, nous aimerions dire, après l'examen des causes et des moteurs du magistère, les conséquences et les enseignements à tirer d'un tel emprunt symbolique.

Le discours auctorial à connotation magistrale qui s'invite dans le roman actualise un imaginaire de la maîtrise qui définit le support de la fiction et pense le rôle du romancier à l'aune d'une magistralité imaginaire, c'est-à-dire selon les critères d'une légitimation largement métaphorique. Cette forme de colonisation impose au propos du roman une justification extralittéraire, appelle un autre encodage du récit fictionnel, et oriente ce dernier dans la voie d'un objet culturel à vocation majoritairement fonctionnelle. Les métamorphoses du romancier en mentor et du roman en manuel relèvent d'attitudes identitaires et de choix d'écriture qui sont d'abord des allégorisations fondées sur le crédit de représentations mentales importées dans la sphère du littéraire et déclarées aptes à figurer l'intellectuel dans les avatars du bon et du mauvais maître, et le livre dans un cadre « juridique » à même de distinguer les maléfices et les bénéfices des pratiques de lecture qu'il provoque sur un lectorat préalablement ciblé. Seulement, la coloration symbolique qui résulte de cette prise de pouvoir imaginaire entre en conflit avec les impedimenta et les rivalités de la vie littéraire. Aussi, l'effigie magistrale du romancier et l'attribut didactique du roman entrent-ils en collusion avec les nécessités d'une réalité culturelle plus prosaïque, et qu'un prétexte pédagogique labélisé par l'imago magistro-discipulaire tend à dissimuler sous les apparences de l'apologue romanesque et du romancier-pédagogue… L'appropriation de la posture de maîtrise s'apparente alors à une sorte de captation formelle et allégorique (elle annexe la substance romanesque et le paysage mental magistral) que nous avons interprétée comme un possible subterfuge d'auteur qui trouve sa place véritable (mais tue) dans une stratégie conquérante d'audience et d'aura,

et qu'un intellectuel réputé responsable devant la société globale, et tout particulièrement devant la jeunesse du pays, instrumentalise au sein d'un cénacle de pairs ou à des fins d'abord personnelles. Imposture– à tout le moins contradiction– en face de quoi chaque littérateur du corpus se sera positionné de manière significative…

Le mondain, catholique et bien-pensant auteur du *Disciple* entre d'un pied ferme et avec une résolution d'apôtre dans un roman dit d'*analyse*, mais où la psychologie annoncée sert à l'investigation sociale et au diagnostic moral, et dont l'enseignement, censé dénoncer un conditionnement politique, articule pour la gouverne du jeune lecteur un avertissement altruiste, protecteur et … propitiatoire. Le roman s'ouvre sur une admonestation adressée à une jeunesse dépossédée d'elle-même par les mots d'ordre de la modernité, fragilisée par le relativisme et l'athéisme, mercuriale prolongée sur le plan narratif par un récit d'exemplarité dont l'épistolarité discipulaire et l'épilogue magistral disent assez nettement ce qu'il faut *apprendre*, quand on est jeune en 1889, d'un courant de pensée omniprésent, infiltré, nocif et mortifère. C'est donc sans beaucoup d'égard pour la vraisemblance romanesque (comme pour la pertinence du modèle positiviste) qu'un romancier endosse sans réserve ni recul un costume magistral de bon aloi, qui recouvre (« insonorise ») une position politique conservatrice en désarroi, sur la défensive, mais honorablement masquée de la plus-value imaginaire portée au crédit d'un mentor mémoire du pays, garant d'unité et conducteur de la nouvelle génération, idéalement juché au sommet indiscuté d'un empyrée magistral et moral.

Avec *L'Ennemi des lois*, quatre ans plus tard, le masque lisse du mentor idéal s'est lézardé, et les traits de physionommie qui accompagnaient l'aura du maître (autorité, objectivité, bienveillance, gratuité) se sont eux aussi disjoints, creusés, déformés. Le travail de sape entrepris par Barrès en 1893 à l'encontre de la figure magistro-discipulaire n'a pas puisé dans les annales contemporaines de la chronique judiciaire, ni retenu en guise d'argument de maîtrise, la dramaturgie d'un fait-divers ou les dessous d'une affaire sentimentale lointaine, rendue publique et démonstrative. C'est par le fer de l'ironie et la violence séparatrice du double-langage que l'auteur de *L'Ennemi des lois*, en conducteur amusé et satirique d'un conte-magistère (pourtant sérieux et didactique), s'est plu à meurtrir en même temps que lui-même les icônes diégétiques du maître et du disciple,

contestant à l'une la pertinence d'un savoir de pure érudition facteur d'un pédantisme invétéré, et à l'autre un penchant naïf et prude à la rêverie, cause d'une surconsommation avérée de trompeuses chimères. C'est donc sur fond de mythomanie et à la faveur d'un joli malentendu érotico-cérébral (plus tard levé – quoique…– par l'intronisation canine) que s'opère la destitution méthodique des outrecuidances magistrales et des croyances discipulaires. Cette déconstruction est l'œuvre d'un mentor ludique (malgré tout mentor), simultanément posté hors de la diégèse, et donc en étroite collaboration avec un lecteur à former. Mis au diapason d'un double langage critique, ce dernier est appelé à épouser le point de vue distancié du romancier sur les illusions, les pièges et les impasses d'une mythologie de la maîtrise, qui n'est rapportée et commentée par les soins de l'auteur que pour être mieux contredite et détruite dans l'esprit du lecteur. Comme dans *Le Disciple* donc, les protagonistes de la maîtrise fictive sont dégradés, mais l'inculpation anti-magistrale prend chez Barrès un tour plus littéraire (proprement littéral) parce qu'elle parie sur les potentialités critiques d'une textualisation modélisée par l'ironie. C'est pourquoi sur un plan extradiégétique, l'avertissement du maître bourgétien, univoque et oratoire, est remis en cause dans *L'Ennemi des lois* par une tonalité qui se joue de la normativité de la parole du maître : au discours d'urgence et de gravité, le mentor Barrès oppose une parole du détour et du décalage. Le projet d'avertir un jeune lecteur contemporain demeure : aux menaces du positivisme qui semblaient imminentes en 1889 succèdent l'aventurisme et le néo-romantisme réveillés par un anarchisme qui nourrit des passions politico-sentimentales contradictoires et entretient la confusion parmi les têtes les mieux faites de la génération montante, ballotées entre cérébralité verbeuse et sensibilité à fleur de peau. L'intention didactique persiste donc, et la posture du maître à penser se prolonge d'un roman à l'autre ; pourtant, les modalités de son expression et la portée de ses enseignements varient au fil d'une évolution qui de plus en plus remet ouvertement en question la pertinence de l'image magistrale et la validité du dit de maîtrise… De la sorte, la contradiction entre un tout pédagogique drapé dans une neutralité de bon goût et un arrière-fond politique dissimulé derrière l'alibi pédagogique cède peu à peu le pas. La tension entre idéologisation et moralisation (prosélytisme politique d'un côté, police des mœurs de l'autre) s'estompe grâce au *traitement esthétique* effectué sur les *représentations* de la maîtrise. Cette littéralisation réinvestit le magistère du romancier, et l'enseignement dès lors professé par le littérateur finit par se confondre avec celui de la littérature elle-même. L'imaginaire magistro-disciplinaire tend donc avec Barrès à déplacer les lignes d'un magistère de pure socialisation vers un magistère d'*initiation à la réécriture* du mythe magistral.

Barrès désavouait les porteurs symboliques de la maîtrise en dépouillant au scalpel de l'ironie des figures de l'intelligence et des personnages d'intellectuels égarés dans les artifices et les entrelacs d'une relation de maître à disciple trompeuse et pipée. Lui-même revenu du prestige et du mystère dont les maîtres (Renan, Taine) aiment à s'entourer, et désireux de creuser le sillon personnel du culte du moi, il entreprend de déniaiser son lecteur des faux-semblants autoritaires et intimidants du maître à penser. Cette leçon de discernement et d'indépendance entre dans le droit fil de l'égotisme, pour lequel le devoir d'épanouissement individuel passe prioritairement par l'apprentissage intériorisé de soi-même, plus que par une quelconque déférence ou obédience à un autrui magistral. Aussi, la convocation du paradigme de maîtrise entre-t-elle en sympathie avec les options générales d'un romancier soucieux d'édifier une œuvre commençante sur des principes que les figures du disciple et du maître permettent d'interroger à nouveau. Il en va de même d'André Gide en 1897. Ses *Nourritures terrestres* mobilise un imaginaire magistral qui approfondit une réflexion antérieure sur la fonction de l'écriture, la place de littérateur, et la vocation de l'artiste, alors cristallisées dans le dilemme d'un pour-soi et d'un pour-autrui.

Après l'issue parodique barrésienne, l'échappement aporétique gidien paraît en effet faire voler en éclats les représentations habituellement associées aux figurations du maître et du disciple, et jusqu'au bien-fondé de toute tentative ou tentation d'enseignement. Avec *Les Nourritures*, la révocation du maître semble totale, à tout le moins finale, puisqu'il faut en effet attendre l'Envoi pour apprendre du *je* magistral qu'en définitive on n'enseigne jamais personne d'autre que soi-même. Cette mise au point, paradoxale et bien tardive, a-t-elle le pouvoir de destituer (rétroactivement) l'ensemble de l'interlocution de maîtrise qui se développe sans solution de continuité tout au long du livre ? Nous pensons que non. La déclaration conclusive n'est ni palinodie ni contradiction, mais confirmation du régime *spéculaire* qui régit la totalité du dialogue magistro-discipulaire. *In extremis*, elle donne une clé qui ouvre sans doute à la compréhension profonde du magistère gidien : tout échange avec autrui se construit sur une subjectivité individuelle *qu'il n'abolit pas*. L'autre, interlocuteur, est immanquablement appréhendé comme un reflet de soi-même. Dès lors, les identités hautement discrimantes du « disciple » et du « maître » sont des étiquetages non seulement relatifs ou arbitraires, mais plus encore interchangeables, commutables et réversibles. La dialectique de maîtrise, entendue en son sens le plus large, postule l'existence d'une interaction personnelle, de nature transmissive, intelligible aux deux acteurs en présence, c'est-à-dire douée d'une efficacité (une *performance de maîtrise*)

dont chacun des deux peut rendre raison, par devers soi ou envers son vis-à-vis. Le miroir de Gide n'abroge pas ce mécanisme ; il en dissout l'illusion communicationnelle en déplaçant les enjeux dialectiques sur d'autres éléments de la maîtrise : le postulat de l'altérité n'est plus la condition nécessaire du dialogue, et le paradigme magistro-discipulaire délesté de sa dynamique transitive a perdu ce qui faisait sa créance, mais non sa crédibilité… Le *miroir* et le *mirage* continuent de promouvoir une forme de dialogue enseignant. Mais Gide le veut libéré de ses représentations et de ses codes, plus précisément affranchi des rigidités de sa structure conversationnelle et de sa modalité duelle. Ainsi, maître et disciple ne sont plus des figures (qu'une tradition culturelle définit et sclérosé en Images d'Epinal), pas même des incarnations (qu'un imaginaire aussi trouble que tenace perpétue), pas davantage des postures (que des intérêts humains très divers savent réactualiser et recycler) ; rien que des *états* émotionnels ou psychiques (provisoires ou permanents, déclarés ou dormants, volontaires ou insus) ; rien d'autre, en somme, que des *possibles existentiels*.

Lire le maître : l'invention du lecteur en disciple

Le mécanisme du roman-magistère joue sur la coordination interne propre à une structure en gigogne (un récit exemplatif en abyme et un discours prescriptif surplombant associent des figurants et des instances magistro-discipulaires) qu'il alimente aux sources d'un imaginaire de la maîtrise que caractérisent la polyvalence et l'ambivalence, et dont le romancier maître à penser peut user comme de la légitimation ambiguë d'un roman dont on ne sait plus au juste s'il est devenu un instrument pédagogique ou une instrumentalisation didactique. Ce dispositif trouve son point d'équilibre dans la *question du livre*, parce qu'en elle convergent à la fois les données pragmatiques (pratiques) et les échos symboliques (culturels) des relations qui se tissent, aussi bien entre les protagonistes fictifs du récit qu'entre les interlocuteurs réels du paratexte. Nous avons, à cet effet, signalé la présence et observé les manifestations d'une interrogation sur le livre et la lecture qui, de manière continue et têtue, parcourt les intrigues romanesques et accompagne les actions paratextuelles des trois magistères du corpus. On se propose ici d'en formuler conclusivement les enjeux essentiels.

Le roman-magistère, parce qu'il est métaphore et métalangage d'une relation de maîtrise – sa représentation fictive et son commentaire correctif – se situe là où se rencontrent un récit et un discours. Cette position le rend donc particulièrement apte à

raconter *et* incarner un lien magistral, selon les modalités fictionnelles et effectives d'une narration et d'une élocution. C'est dire qu'il utilise deux fois le livre (comme support ou réceptacle ; comme outil ou vecteur), auquel il assigne par conséquent des fonctions figuratives *et* performatives. Dans la mesure où le roman-magistère se comporte comme une description et une reproduction, il s'engage alors dans un système mimétique qui fait du livre (et de sa lecture) le *sujet* et l'*objet* du didactisme. Voilà pourquoi la constellation des figurants et des instances, ainsi que celle des aventures et des avis magistro-discipulaires, tournent autour d'un même *repère livresque*, en quoi se réunissent les principaux enjeux de la dialectique du maître et du disciple mis en évidence au cours de ce travail.

Le livre est le pivot du dispositif d'inculcation propre au roman du magistère parce que les deux niveaux qui le constituent, narratorial et auctorial, en font un carrefour d'enseignement, qui se distribue alors dans la matière romanesque comme *thème* et *agent* de magistralité, topique et canal par lesquels sont exprimés deux liens de maîtrise, l'un narratif et l'autre opératif, selon une dialectique du redoublement et de la confrontation, si caractéristique de ce roman. Ce double emploi du livre éloigne en effet le roman-magistère du *récit d'initiation,* qui réalise un scénario édifiant à l'usage de la jeunesse, monté sur un schéma narratif ponctué d'étapes et d'épreuves, d'obstacles et d'interdits, métaphores des pratiques sociales d'accès à l'âge adulte. Il le rapproche au contraire du *roman de formation* qui se présente, lui, comme un *roman de la relation pédagogique*, lequel raconte l'histoire d'un apprentissage qu'il double d'un discours d'escorte référable au romancier en personne, ainsi positionné en mentor extradiégétique commis à l'enseignement d'un lecteur implicite.

Le roman, qui pour enseigner son lecteur décrit le livre et en use, situe son efficience didactique dans l'entre-deux d'une évocation et d'une actualisation. Ce choix structurant combine le *récit sur* le livre et le *discours du* livre en une même chambre d'écho (ou redondance pédagogique) qui appelle un type de réception attentif aux dimensions narratives et discursives du roman. Au lecteur-modèle, le roman-magistère demande non seulement d'*accueillir* une histoire de maîtrise, mais de *coopérer* à un dialogue magistral. L'expérience de lecture qu'il induit réforme donc profondément l'essence du romanesque et les attitudes de son lectorat. Elle consiste en effet, triplement, à *adouber* un romancier maître à penser, *agréer* un magistère professé par les voies d'une fiction, et *intérioriser* le rôle du disciple en lieu et place du lecteur ordinaire. On a vu que

cette triple opération (formelle, identitaire et symbolique) prend diverses formules selon les prises en charge toujours modulables du protocole d'écriture-lecture du magistère. C'est par les mises en perspective qu'elles autorisent que nous terminerons notre propos sur les *portraits de disciples lecteurs* que les magistralités bourgétienne, barrésienne et gidienne ont, tour à tour, voulus, taquinés et rêvés.

Sur le plan de la diégèse, d'abord. Tous les disciples y sont des *usagers du livre ;* cette familiarité avec les textes constitue un trait discipulaire définitoire. Le disciple émarge au personnel romanesque de l'intellectuel, et la forme d'intellectualité qu'il incarne varie de l'intoxication aberrante et morbide (Robert Greslou) à la sensibilité poétique aux écritures sacrées (Nathanaël) en passant par le leurre de l'érudition inutile (André Maltère). Manieurs du livre obsessionnels (Robert), vaniteux (André) ou hébétés (Claire), ils lisent tous à leurs dépens, et c'est à leur insu que l'écrit agit sur eux comme un poison (Greslou), une illusion (André et Claire) ou un succédané (Nathanaël). Toujours la pratique livresque se consume … en impasse intellectuelle, errance sentimentale ou piège psychique.

Cette *négativité* s'explique par le zèle (ambigu, on l'a dit) d'un roman didactique qui intervient dans le débat d'idées contemporain par l'*inculpation* des maîtres, dénoncés comme d'irresponsables faiseurs de livres, et la *victimisation* de disciples portraiturés en lecteurs vulnérables et trompés. Une telle charge, franchement partisane ou plus sourdement anti-intellectualiste, relève d'un consensus fin de siècle que le roman-magistère prend le parti d'intégrer à ses propres codes de lecture. Pourtant, son intensité critique varie et s'infléchit au fil de la décennie et, du *Disciple* aux *Nourritures*, les dommages imputés au livre et à sa consommation juvénile prennent un tour dont l'évolution est significative.

Saper toutes les fondations de la société familiale, filiale, rurale, paysanne et nobiliaire (Bourget) n'est pas nourrir l'équivocité plaisante d'une rencontre amoureuse oblitérée par l'alibi culturel et le prestige artificieux d'un savoir systémique et livresque (Barrès) ; et ce jeu de demi-dupes est sans commune mesure avec la présence incidente (allusive ou citationnelle) d'un livre au contenu néanmoins préfiguratif de la formation de Nathanaël aux jouissances du monde et du langage (Gide). Désastre collectif irrémissible, marivaudage transitoire, formulation poétique de l'initiation suprême : le livre perd peu à peu son potentiel de nocivité et, conséquemment, le magistère cesse de rompre en visière avec lui (Bourget) pour adopter la tactique de la dérision et de l'auto-dérision (Barrès) puis, *in fine*, la formule d'une éviction en définitive très douce (Gide), puisque l'injonction

« Nathanaël, jette mon livre », pour brutale et catégorique qu'elle soit, se situe significativement *après* la lecture intégrale du magistère.

Mentor alarmiste, parodieur pédagogue et partenaire de maîtrise dessinent donc une trajectoire de la magistralité qui s'approprie le paradigme du livre dans les termes successifs d'un anti-modèle moraliste, d'un contre-chant satirique et d'un moment provisoire (ou chemin propédeutique) vers une relation de maître à disciple accomplie. Ces voix de maîtres qui, diversement, se mobilisent autour du livre dans des démarches d'opposition, d'imitation ou d'initiation, infèrent des attitudes discipulaires correspondantes, que l'exercice de la lecture d'un corpus varié (positiviste, politique ou poétique) caractérise et emblématise. Il s'agit toujours d'un mésusage à dénoncer, même si, au gré des variations que notre corpus aménage, la dangerosité du livre tend à s'estomper. Du *Disciple* aux *Nourritures* en effet, la distance symbolique entre le mentor et son pupille s'amenuise, en même temps que l'ouvrage qui recueille la pensée du maître et en consigne le magistère se fait moins nécessaire à l'apprentissage du disciple.

La figure magistrale mise en scène par Barrès, jeune maître de conférences écroué pour sympathies anarchistes, évincé de l'élite intellectuelle à laquelle il prétend appartenir, précepteur occasionnel et subjuguant d'une jeune fille naïve et de bonne famille, est la figuration d'un déclassé qui professe un enseignement doublement décalé par une incarcération réelle et une marginalisation symbolique, de surcroît de seconde main et pédantesque. Il n'est déjà plus ce haut représentant culturel qu'incarne Adrien Sixte, auréolé d'une œuvre reconnue, d'une notoriété incontestée et d'une aura flatteuse… et pas encore le maître de Nathanaël, coéquipier magistral inspiré de poésie, et dont le magistère se résout dans un *fac-simile* initiatique. Ainsi, les détenteurs du savoir (ces figures garantes et conservatoires du livre) varient au fil du corpus, et l'infléchissement induit un rapport particulier du disciple au texte magistral. On n'est pas pareillement disciple selon que son affiliation livresque dépend d'un philosophe parvenu au pinacle de sa renommée, d'un professeur extradé, en délicatesse avec la justice et compilateur de manuels d'histoire politique, ou d'un poète éthéré qui, dans l'invite ambiguë d'un partenariat effusif entre deux *alter ego*, offre une proposition de maîtrise sous la forme d'un affranchissement livresque. Aussi, la confrontation du disciple à des modèles magistraux divers déclenche-t-elle, par symétrie et selon une argumentation de la contre-preuve (Bourget), de la satire (Barrès) et de l'insinuation (Gide), autant de *procédures d'habilitation* relatives à la lecture discipulaire, accréditations qui confèrent au paradigme livresque les aspects successifs de l'endoctrinement, du malentendu et de la délivrance. Du *Disciple* aux *Nourritures*, la

trajectoire générale est celle d'une transition progressive que caractérisent la dépossession graduelle de l'icône du mentor comme modèle d'intellectualité cérébrale et scripturaire, l'égalisation du rapport maître-disciple, l'atrophie du prestige du livre et, finalement, l'épuisement du symbole attaché à une magistralité qui croyait jusque-là détenir sa légitimité de la prérogative de l'écrit et de la maîtrise du livre. Cette courbe inscrite dans l'univers de la diégèse a sa correspondance dans les postures auctoriales qui, de Bourget à Gide, révèlent un littérateur-mentor de moins en moins prescripteur, au contraire apte à nouer avec son lectorat une relation magistrale horizontale, substituant à l'*autorité* du seul maître une forme de *parite* magistro-discipulaire où le « texte du maître », d'abord apanage magistral, devient peu à peu un objet de partage.

Le *mauvais livre* et la *mauvaise lecture* par le magistère interne désignés appellent des « comportements pédagogiques » de la part des écrivains qui participent de la *correction*, du *jeu* et de l'*échappatoire* : la lettre qui précède *Le Disciple* redresse une jeunesse sujette aux égarements du cœur et de l'esprit ; le paratexte dont s'entoure *L'Ennemi des lois* instaure une dialogue avec un interlocuteur magistral crypté : il définit un pacte de bonne lecture compris comme l'intelligence d'un double langage et la remise en cause des prétentions enseignantes du récit romanesque ; les textes liminaires des *Nourritures terrestres* enfin sonnent comme le glas d'un magistère qui, dans la contradiction entre une intertextualité et un affranchissement culturel, prétend dépasser le carcan du livre et inciter le disciple à lire le monde en soi-même et soi-même dans le monde.

Ces diverses postulations à visée didactique sont centrées sur une *orthopédie de la lecture* et vont de l'amendement moral du lecteur par le roman d'analyse à la refonte du livre d'édification qu'une poétisation reformule, en passant par le remaniement du roman qu'opère le détournement parodique. Par là même, elles font valoir des *mandats magistraux* qui circonscrivent un type de lecture et de lecteur dont ils se font les promoteurs : Bourget incarne le maître-censeur qui use du roman-magistère comme d'un contre-feu ; il intervient pour faire obstacle ou pour interdire. Barrès se plait au rôle du maître-réviseur qui revoit la copie du romanesque pour en relativiser les potentialités parodiques ; il convoque son public à une partie de lecture ludique et critique. Gide est le maître-lecteur qui relit la poésie des émotions pour châtier en lui tout vestige du pudibonderie héritée et faire offrande au disciple d'un magistère lisible par-delà même les limites du livre…

La diversité de ces vulgates s'inscrit pourtant au long d'une ligne directrice qui, de 1889 à 1897, désavoue sensiblement la lecture verticale, scolaire (et finalement naïve du texte à prétention pédagogique…), au profit d'une réception lucide, adulte et libre de ce qu'un littérateur responsable et socialisateur peut vouloir proposer à son vis-à-vis lecteur, dans les blancs ou les marges de l'affabulation romanesque, en termes de vision du monde ou de l'homme. De l'autorité à l'égalité, d'une obédience à une connivence, le roman-magistère évolue ainsi, et sa trajectoire reflète le mouvement des idées de la modernité que le complexe magistro-discipulaire, observé selon une problématique du livre et de la lecture, éclaire d'un jour tout particulier.

C'est, sans aucun doute pour nous, *le retour à la littérarité* du propos magistral qui constitue l'événement majeur de cette évolution. La constitution d'un magistère auctorial, de moins en moins inféodé aux normes du roman à thèse et aux tacites conventions du roman de socialisation, produit une expérience de lecture discipulaire et dessine un portrait du disciple-lecteur qui, loin de nier la pertinence ou de neutraliser la force du projet magistral, rajeunissent ses formes et reformulent ses enjeux.

Cette conversion du dit magistral est par exemple sensible dans le régime du *tutoiement* que les maîtres aiment à instituer en guise de marqueur conversationnel. Celui de Bourget, on s'en souvient, est ascendant et paternaliste : à travers lui, c'est l'adulte qui parle à l'adolescent, l'aîné au cadet, et l'autorité de l'homme mûr et cultivé s'impose alors sans discussion au jeune homme inexpérimenté, démuni, infériorisé. Le *tu* des *Nourritures* est quant à lui de camaraderie, de confidentialité : un maître y cherche une écoute et un assentiment ; un disciple consentant peut y trouver une satisfaction qui ne soit pas simple sujétion… Le premier tutoiement relève du mimétisme social (il résulte d'une posture éducative consensuelle et indiscutée) que le texte du magistère ne songe aucunement à révoquer en doute, ni même à interroger d'ailleurs ; le second en revanche est l'expression d'une conquête et d'un affranchissement personnels (il revendique pour l'homosexualité une légitimité d'expression) que Gide choisit d'inscrire dans un corpus poétique, l'alimentant ainsi à des sources douées d'une plus-value culturelle incontestable.

Aussi, le *regain esthétique* – cette attention retrouvée pour l'écriture et l'exigence portée à la forme du dit de maîtrise – constitue-t-il dans le petit canton du texte didactique fin de siècle, une revanche : sur la normalisation triste et grégaire, les réparations bienfaitrices du plaisir du texte ; sur la massive moralisation collective, les dédommagements délicats des jouissances littéraires.

Sur le plan des enjeux magistraux enfin, la décennie 1890-1900 met en évidence une forme de *raréfaction des implicites* qui jusque-là (et depuis 1870) sous-tendaient les

archétypes traditionnels du lien de maîtrise. Le réaménagement incessant des magistères, les reconfigurations du colloque magistro-discipulaire et la diversité des approches du livre qu'ils inspirent sont les signaux d'une crise du discours autoritaire qui va de pair avec la décote symbolique de l'icône magistrale et la relativisation du livre du maître. La déconstruction des écritures magistrales (soumises au point de vue instable de la parodie et à la fragmentation d'une langue poétique éclatée et puisée à de multiples sources), l'approche ludique et esthétique de la question du livre et de l'acculturation qu'elles choisissent d'exemplifier concourent à reformuler le langage magistral selon un mouvement qui affecte la posture discipulaire et son positionnement face au livre. Dans cette perspective critique et rénovée, ce dernier est de moins en moins perçu comme la voie exclusive par laquelle la dernière génération advenue opérerait un passage obligé dans le monde des adultes. La normalisation sociale, l'intégration morale et le consensus culturel, objectifs patents (ou latents) du roman de la responsabilité et de la socialisation, subissent, on l'a vu, des distorsions, des dévoiements situant les meilleurs exemples de ce roman hybride sur le chemin de crête qui concilie des attentes sociétales et des exigences artistiques. A cet égard, le matériau sur lequel nous avons travaillé est révélateur d'une orientation décisive (peut-être irréversible...) du romanesque didactique. De Bourget à Gide donc, la représentation du disciple passe d'un *assujettissement* au livre à son *affranchissement*. On saisit alors comment le roman-magistère déplace les enjeux de la lecture pédagogique par la place qu'il assigne au livre, doublement convoqué comme objet narratif décrit et comme objet pragmatique promu. Dans ce cadre conceptuel, la pertinence du livre-manuel dans le programme de formation offert au disciple (qu'il soit personnage ou lecteur réel) dépend des *porteurs symboliques* qui l'incarnent, et l'identité labile de ces derniers modifie l'impact de son rôle didactique.

L'imaginaire du roman de Bourget garantit la prééminence du discours livresque par la haute figure de l'intellectuel, redoublée hors diégèse par une posture auctoriale préfacielle également autoritaire et tutélaire, en redondance et en conformité avec la garantie posée en narration. Un tel archétype à résonance patriarcale (composé de prérogatives parentales et magistrales) cède le pas à une autre garantie, paradoxale et contestée cette fois, incarnée en diégèse par un personnage d'enseignant improbable (et intercesseur barrésien dégradé du savoir livresque) qu'accompagne en coulisse, et pour l'inculcation du vrai lecteur, un romancier-mentor parodieur. A ce stade, l'univers du livre que Bourget voulait sérieux et grave bascule dans les sables mouvants de la feinte, du malentendu et de l'imposture didactiques. Avec *Les Nourritures terrestres*, la confusion d'identités discipulaires et magistrales interchangeables et instables se conjugue avec

l'éviction du livre, relégué dans les marges du magistère gidien, avant d'être (sans doute un peu bruyamment) évincé au moment de l'Envoi, en lieu et place d'une prise de congé du maître. *L'érosion de la garantie* est à ce moment-là totale, et plus personne – en tout cas plus aucun représentant magistral – ne peut attester de la valeur du livre… Un alter ego, double et reflet (*je* ou *tu* ? disciple ou maître ?) occupe la place désormais vacante des anciens gardiens du livre.

Que faut-il en conclure ? Ou plutôt que convient-il d'en « apprendre », puisque l'on ne saurait clore une étude sur la magistralité autrement que par l'expression finale d'une … « leçon » ?

La lecture, activité sociale, n'échappe jamais complètement aux déterminismes d'un milieu ni aux contraintes d'un environnement qui pèse sur elle du poids des préjugés, des injonctions tues et des tabous. L'examen des figures discipulaires a amplement montré combien cette activité est soigneusement encadrée, instrumentalisée et cooptée par des maîtres (ou leurs ayant-droits), dans l'exercice souvent ambigu d'une police pédagogique aux violences cachées, et dont l'antidote libératoire passe par l'option d'une *écriture magistrale littéraire*. En effet, l'autorité déclinante des clercs (ou leur retrait volontaire de la scène et de l'arène magistrales) est contemporaine d'une ère du soupçon qui disqualifie le livre à prétention didactique. La convergence de ces deux phénomènes dit la supériorité d'une *création artistique* qui répugne à penser le *ministère du pédagogue* dans le carcan exclusif d'un usage du livre social et utilitariste.

Dès lors, la condition du disciple mène à tout, y compris au pire. Mais elle conduit aussi au meilleur… à condition de savoir choisir ses maîtres et ses livres.

BIBLIOGRAPHIE

I CONTEXTES :

HISTOIRE, REALITES ET IDEAUX « FIN DE SIECLE »

1) figures et créations contemporaines

a) fictions représentatives

BEAUCAIR Henri et VICAIRE Gabriel, *Les Déliquescences : poèmes décadents d'Adoré Floupette*, Paris, Léon Vanier, 1885.

GOURMONT Remy de, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, Paris, Albert Savine, 1890.

HUYSMANS Joris-Karl, *A Rebours*, Paris, Charpentier, 1884 ; Paris, Gallimard, « Folio », 1997.

JAMMES Francis, *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, 1898 ; Jacques Borel (préf.), Paris, Gallimard, « Poésie », 1971.

MAUPASSANT Guy, *Pierre et Jean*, précédé d'une étude intitulée « Le Roman », Paris, Ollendorf, 1888 ; Bernard Pingaud, Paris, Gallimard, « Folio », 1982.

ROD Edouard, *Le Sens de la vie*, Paris, Perrin et Cie, 1889 ; Genève, Slatkine, 1973.

TINAN Jean de, *Un Document sur l'impuissance d'aimer*, Paris, Libraire de l'Art indépendant, 1894 ; Paris, Edouard-Joseph, « Petites curiosités littéraires », 1920.

TINAN Jean de*, Penses-tu réussir !*, Paris, Mercure de France, 1897 ; *Romans fin de siècle 1890-1900*, Guy Ducrey (éd.), Paris, Laffont, « Bouquins », 1999.

WAGNER Charles, *Vaillance*, Paris, Librairie Fishbacher, 1893.

WAGNER Charles, *La Vie simple*, Paris, Armand Colin, 1895.

WILDE Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, 1891 ; Edmond Jaloux et Félix Frapereau (trad.), Dominique Fernandez (préf.), Paris, Stock, « Le Livre de Poche », 1983.

b) essais ; documents

BAUDELAIRE Charles, *L'Art romantique*, Paris, Michel Lévy, 1869.

BRUNETIERE Ferdinand, « Symbolistes et décadens », *Revue des deux Mondes*, t. XC, 1888, p.213-226 et « Le roman de l'avenir », *Ibid*, t. CV, 1891, p.685-699.

[Dictionnaire] *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e^ siècle*, Paris, Larousse, 1866-1876.

FERRY Jules, *Discours et opinions*, Paris, Armand Colin et Cie, 1896.

HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891 ; Paris, José Corti, 1999.

LEMAITRE Jules, *Les Contemporains. Etudes et portraits littéraires*, Paris, H. Lecène et H. Oudin, 1889.

PETIT DE JULLEVILLE (dir.), *Histoire de la langue et de la littérature françaises des origines à 1900*, Paris, Armand Colin, 1900.

PELADAN Joséphin, *La Décadence latine,* « Le vice suprême », Paris, Flammarion, 1884 ; Paris, Edition des autres, 1979.

RENARD Jules, *Journal* (1870-1910), H. Bouillier (éd.), Paris, Laffont, « Bouquins », 1990.

2) histoire des idées, histoire politique et sociale

BALMAND Pascal, « L'anti-intellectualisme dans la culture politique française », *XXe siècle*, vol. 36, oct-déc 1992.

CANDAR Gilles, *Histoire politique de la IIIe République*, Paris, La Découverte, « Repères », 1999.

CHARLE Christophe, *Histoire sociale de la France au XIXe siècle*, Paris, Seuil, « Points Histoire », 1991.

GIOCANTI Stéphane, *Une Histoire politique de la littérature*, Paris, Flammarion, 2009.

MAYEUR Jean-Marie, *Les débuts de la IIIe République 1871-1898*, Paris, Seuil, « Points Histoire », chap. 4 « Croyances et cultures », 1973.

SIRINELLI Jean-François, *Les Droites françaises, de la Révolution à nos jours*, chap. III « Les droites en République 1871-1898 », Paris, Gallimard, « folio histoire », 1992.

WEBER Eugen, *Fin de siècle. La France à la fin du XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1986.

3) littérature et décadence

a) écrire en décadence

ANDRES Philippe, *Le Parnasse*, Paris, Ellipses, 2000.

BERTRAND Jean-Pierre (éd.), *Le Roman célibataire d'*A Rebours *à* Paludes, Paris, José Corti, 1996.

CITTI Pierre (éd.), *Fins de siècle*, actes du colloque de Tours, 4-6 juin 1985, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985.

DUCREY Guy (éd.), *Romans fin de siècle* 1890-1900, Paris, Laffont, « Bouquins », 1999 (anthologie).

ECO Umberto, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*, D. Grojnowski et B. Sarrazin (éds), Paris, José Corti, 1990 (anthologie).

JANKELEVITCH Vladimir, « La décadence », *Revue de métaphysique et de morale*, 4, 1950.

MICHELET-JACQUOD Valérie, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, Genève, Droz, 2008.

MONTANDON Alain (éd.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.

PICON Gaëtan, « Le roman et la prose lyrique au XIXe siècle » *in Histoire des Littératures*, 3, Raymond Queneau (éd.), Paris, Gallimard, « Pléiade », 1958.

PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent* (1880-1890), Paris, PUF, 1977.

VARTY Anne, « L'esprit fin de siècle jusqu'au film Métropolis de Fritz Lang », *in Lettres européennes*, Benoît-Dusausoy Annick et Fontaine Guy (éd), Paris, Hachette, « éducation », 1992.

b) entrer en résistance : parole d'engagement et prolifération magistrale

AUTRAN Michel, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006.

CITTI Pierre, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman (1890-1914)*, Paris, PUF, 1987.

CITTI Pierre*, La Mésintelligence. Essai d'histoire de l'intelligence française, du symbolisme à 1914*, Saint-Etienne, Les cahiers intempestifs, 2000.

CHARLE Christophe, *Naissance des intellectuels*, Paris, Editions de minuit, 1990.

COMPAGNON Antoine, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2005.

DENIS Benoît, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2000.

DUBOIS Jacques, *L'Institution de la littérature*, Paris, Nathan, 1978 ; Bruxelles, Labor, 2005 [réédition].

LEROY Géraldi, *Batailles d'écrivains. Littérature et politique 1870-1914*, Paris, Armand Colin, 2003.

MASSON Pierre, *Le Disciple et L'Insurgé. Roman et politique à la Belle Epoque*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Littérature et idéologie », 1987.

PERNOT Denis, *Le Roman de socialisation 1889-1914*, Paris, PUF, « écriture », 1998.

PERNOT Denis, *La Jeunesse en discours (1880-1925). Discours social et création littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2007.

ROBERT Marthe, *La Vérité littéraire*, Paris, Grasset et Fasquelle, « Livre de poche, biblio essais », 1981, p. 155-156.

VIER Jacques, « La prose d'idée au XIX^{e} siècle », *in Histoire des Littératures*, 3, Raymond Queneau (éd.), Paris, Gallimard, « Pléiade », 1958.

WINOCK Michel, JULLIARD Jacques (dir.), *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Seuil, 1996.

WINOCK Michel, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997.

WINOCK Michel, *Les Voix de la liberté. Les Ecrivains engagés au XIXe siècle*, « Le grand air de la décadence » chap.39, Paris, Seuil, 2001.

WOLF Nelly, *Le Roman de la démocratie,* Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Culture et société », 2003.

II CORPUS : ENONCES, AFFINITES ET VISEES DE TROIS MAGISTERES

1) Le Disciple

a) petite bibliothèque bourgétienne

- *romans*

André Cornélis (avec une dédicace « à monsieur Hippolyte Taine »), Paris, Alphonse Lemerre, 1887.

Cruelle énigme, Paris, Alphonse Lemerre, 1885.

La Terre promise, Paris, Alphonse Lemerre, 1892.

Un scrupule, Paris, Alphonse Lemerre, 1893.

- *essais*

Essais de psychologie contemporaine, Paris, Alphonse Lemerre, 1883 ; Gallimard, « Tel », 1993.

Nouveaux essais de psychologie contemporaine, Paris, Alphonse Lemerre, 1885 ; Gallimard. « Tel », 1993.

- *correspondance*

Paul et Minnie Bourget, Journaux croisés (Italie, 1901), M.G. Martin- Gistucci (éd.), Centre d'études franco-italien, universités de Turin et de Savoie, 1978.

b) sur Paul Bourget

MANSUY Michel, *Un moderne Paul Bourget. De l'enfance au Disciple*. Paris, Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, vol.38, 1960.

CARCO Francis, *Paul Bourget*, Paris, Alcan, « les Quarante », fauteuil XXXIII, 1932.

LEMAITRE Jules, « M. Paul Bourget », *Revue bleue*, 12 février 1887.

LEMAITRE Jules, *Les Contemporains. Etudes et portraits*, 3e série, Paris, Boivin et Cie, 1886.

POUILLIART Raymond, « Paul Bourget et l'esprit de décadence », *Les Lettres romanes*, 1er août 1951.

SANGSUE Daniel et FOUGERE Marie-Ange (éd.), *Avez-vous lu Paul Bourget* ?, Dijon, EUD, « Ecritures », 2007.

SEILLIERE Ernest, *Paul Bourget psychologue et sociologue*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1937.

TODA Michel, « Peut-on lire encore Paul Bourget ? », *Présent,* 824, 26 avril 1985.

YESHUA Mathias, « Bourget écrivain engagé », *Vingtième siècle*, 45, janvier-mars 1995.

c) à propos du *Disciple*

DUMAS Jean-Louis (éd.), *Le Disciple*, notices biographique, historique et littéraire, notes explicatives, jugements, questionnaire et sujets de devoirs, Paris, Larousse, « classiques Larousse », 1954.

COULOT Jean-Christophe (préf.), *Le Disciple*, Paris, La Table Ronde, « la petite vermillon », 1994.

BORIE Jean, « Esquisse d'une étude littéraire et idéologique du Disciple », *in Avez-vous lu Paul Bourget ?*, Fougère et Sangsue (éds.), Dijon, EUD, « Ecritures », 2007.

GODO Emmanuel, « La morale fissurée : *Le Disciple* de Bourget », *in Amoralités de la littérature*, Wittmann Jean-Michel (éd.), Paris, Champion, 2000.

Bourget, observateur de la jeunesse (1880-1889) », *in Avez-vous lu Paul Bourget ?*, Fougère et Sangsue (éds.), Dijon, EUD, « Ecritures », 2007.

LARDEUR François, *La Vérité psychologique et morale dans les romans de M. Paul Bourget*, Paris, Fontemoing, 1912.

SEYS Pascale, « Maître ou complice ? La philosophie de Taine dans *Le Disciple* », *Les Ecrivains et leurs lectures philosophiques,* B. Curatolo (éd.), Paris, L'Harmattan, 1996.

THIBAUDET Albert, « Le problème du *Disciple* », *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938.

WYZEWA Théodore de, Introduction au *Disciple*, Paris, Nelson, 1910.

RAIMOND Michel, *La Crise du roman*, *des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, p.140-150.

2) L'Ennemi des lois

a) petite bibliothèque barrésienne

- *romans*

Sous l'œil des barbares, *in Le Culte du moi*, Paris, Lemerre, 1888 ; *Maurice Barrès : Romans et Voyages*, Vital Rambaud (éd.), Paris, Laffont, « Bouquins », 1994.

Un Homme libre, *in Le Culte du moi*, Paris, Perrin, 1891 ; *Maurice Barrès : Romans et Voyages*, Vital Rambaud (éd.), Paris, Laffont, « Bouquins », 1994.

Le Jardin de Bérénice, *in Le Culte du moi*, Paris, Perrin, 1891 ; *Maurice Barrès : Romans et Voyages*, Vital Rambaud (éd.), Paris, Laffont, « Bouquins », 1994.

Du Sang, de la volupté et de la mort, *in Le Culte du moi*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1894 ; *Maurice Barrès : romans et voyages*, Vital Rambaud (éd.), Paris, Laffont, « Bouquins », 1994.

Colette Baudoche, Paris, Nelson, 1908.

La Colline inspirée, Paris, Emile-Paul, 1913 ; Le Livre de Poche, 1961 ; Edition du Rocher, 1986.

Le Génie du Rhin, Paris, Plon, 1927.

Huit jours chez M. Renan, Paris, Dupret, 1888 ; Paris, Pauvert, 1967.

- *journaux, correspondance*

« Les Mauvais Instituteurs », *La Patrie française*, 1907, *in Œuvres de Maurice Barrès*, Paris, Club de l'honnête homme, 1965-1969.

Maurice Barrès : journal de ma vie extérieure, Eric Roussel et François Broche (ed.), Paris, Julliard, 1994.

La République ou le roi : correspondance inédite 1888-1923 Maurice Barrès-Charles Maurras, Hélène et Nicole Maurras (éd.), Henri Massis et Guy Dupré (introduction, commentaires et notes), Paris, Plon, 1970.

b) sur Maurice Barrès

AMROUCHE Jean, *Paul Claudel* : *Mémoires improvisés* (entretien), Paris, Gallimard, 1954.

BOURGET Paul, *La leçon de Barrès*, Paris, A la Cité des livres, 1924.

BROCHE François, *Maurice Barrès*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1987.

CAPLAIN Jean, *Maurice Barrès ami des jeunes*, Paris, Henri Goulet, 1924.

CARASSUS Emile, *Barrès et sa fortune littéraire*, Paris, Guy Ducros, « Tels qu'en eux-mêmes », MC ML XX [1970].

CHIRON Yves, *Maurice Barrès, prince de la jeunesse*, Paris, Perrin, 1986.

DAVANTURE Maurice, *La jeunesse de Maurice Barrès* (période 1862-1888), Paris, Honoré Champion, 1975.

DOMENACH Jean-Marie, *Barrès par lui-même*, Paris, Seuil, « Ecrivains de toujours », 1954.

GIRAUD Victor, *Maurice Barrès*, Paris, Hachette, 1922.

GUYAUX, *Barrès : une tradition dans la modernité*, A. Guyaux, J. Kurt, R. Kopp (éd), Paris, Honoré Champion, 1991.

SPITZER Léon, *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970.

VAJDA Sarah, *Maurice Barrès*, Paris, Flammarion, « Grandes biographies », 2000.

WITTMANN Jean-Michel, *Barrès romancier* : *une nosographie de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000.

ZARACH Alphonse, *Bibliographie barrésienne* (période : 1881-1948), Paris, PUF, 1951.

c) à propos de *L'Ennemi des lois*

CITTI Pierre, « Prisons fin de siècle : prisons pour rire, prisons pour mourir. Sur *L'Ennemi des lois* de Barrès », *Romantisme* 4/2004 (n°126), p. 53-64.

WITTMANN Jean-Michel, « Quand Barrès fait réponse à Gide. *L'Ennemi des lois* et le personnage d'André Maltère », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n°124, XXXIIe année, vol. 27, oct. 1999, p. 329-339.

3) *Les Nourritures terrestres*

a) petite bibliothèque gidienne

- *oeuvres romanesques et autobiographiques*

Amyntas, [contient « Mopsus », « Feuilles de route », « De Biskra à Touggourt » et « Le Renoncement au voyage »], Paris, Gallimard, 1925.

André Walter. Cahiers et poésies, Paris, Perrin et Cie, 1891 et Librairie de l'Art indépendant, 1892 ; *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques* I, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2009.

Les Caves du Vatican, Paris, NRF, 1914 ; *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques* I, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2009.

El Hadj, Paris, Mercure de France, 1899 ; *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques* I, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2009.

L'Immoraliste, Paris, Mercure de France, 1902 ; *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, I, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2009.

Les Nouvelles nourritures, Paris, Gallimard, 1935 ; *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques* II, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2009.

Paludes, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1895 ; *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques* I, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2009.

Le Ramier (1907), Catherine gide, Jean-Claude Perrier, David H. Walker (ed.) Paris, Gallimard, « folio » 4113, 2002.

Si le grain ne meurt, Paris, NRF, 1924 ; *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2001.

La Symphonie pastorale, Paris, NRF, 1919 ; *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques* II, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2009.

La Tentative amoureuse, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1893 ; *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques* I, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2009.

Le Traité du Narcisse, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1891 ; *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques* I, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2009.

- *Correspondances*

André Gide-Jean-Emile Blanche (1892-1939), *Cahiers André Gide* 8, Paris, Gallimard, 1979.

André Gide-Maurice Denis (1892-1945), Carina Schäfer et Calire Denis (éd), Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2006.

Correspondance avec sa mère (1880-1895), Claude Martin (éd.), Paris, Gallimard, 1988.

André Gide-Paul Valéry, *1892-1942 : une amitié dans la différence*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2009.

- *Journal*

Journal 1889-1925, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1996.

- *Anthologie*

Anthologie de la poésie française, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1949.

b) Sur André Gide

BREE Germaine, *André Gide*. *L'insaisissable Protée*, Paris, Les Belles Lettres, 1970.

GOULET Alain, « Les premiers vers d'André Gide », *in Cahiers André Gide*, n°1, Paris, Gallimard, 1969.

GOULET Alain, « Aux sources de la mise en abyme. La rétroaction du sujet sur lui-même », *De l'auteur au sujet de l'écriture, Elseneur 11*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, p. 101-120.

GOULET Alain, « L'auteur abymé », *in L'Auteur*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Presses Universitaires de Caen, 1996, p. 131-147.

MASSON Pierre, « La lutte avec l'ange. Gide et la Bible », *in Littératures contemporaines, n°7, André Gide,* Paris, Klincksieck, 1999.

ROUSSET Jean, *Narcisse romancier*, Paris, José Corti, 1973.

SCHNYDER Peter (éd.), *André Gide et la Tentation de la modernité*, Paris, Gallimard, 2002.

WITTMANN Jean-Michel, « Moi, je préfère l'œuvre d'art ». Ethique et satire dans *Paludes* de Gide », textes réunis et publiés par Jeanne-Marie Baude, Paris, Klincksieck, 1994, p. 125-134.

WITTMANN Jean-Michel, *Symboliste et déserteur. Les œuvres « fin de siècle » d'André Gide*, Paris, Honoré Champion, 1997.

WITTMANN Jean-Michel, « Un portrait de l'apprenti romancier en poète : *Isabelle d'André Gide* », *in Revue d'histoire littéraire de la France*, n°2, 2006, p. 387-400.

c) à propos des *Nourritures terrestres*

BEAUVOIR Simone de, *Cahiers de jeunesse 1926-1930,* Le Bon de Beauvoir Sylvie (éd.), Paris, Gallimard, 2008.

DANIEL Jean, *Les Miens*, Paris, Grasset, 2009.

MARTIN Claude (éd.), *Les Nourritures terrestres*, Paris, Bordas, « Univers des lettres », 1971.

MASSON Pierre (notice), *Les Nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2009.

SETTERFIELD Diane, *Le Désir à l'œuvre. André Gide à Cambridge 1918-1998*, Paris, Rodopi, 2000.

WALKER David H, SAVAGE-BROSMAN Catharine (éd.), *Retour aux Nourritures terrestres*, Actes du colloque de Sheffield, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, BV, 1997.

III ECRITURES : SUPPORT, ENONCIATION ET RECEPTION MAGISTRO-DISCIPULAIRES

1) théorie du roman

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BOURNEUF Roland, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1972.

CHARTIER Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990.

GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

KRISTEVA Julia*, Le Texte du roman,* La Haye, Mouton, 1970.

KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

LUKACS Georg, *La Théorie du roman*, Paris, Denoël-Gonthier, « Méditations », 1963 (éd. allde 1920).

MITTERAND Henri, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, « Ecritures », 1980.

RAIMOND Michel, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967.

ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

ZERAFFA Michel, Roman et société, Paris, PUF, 1951.

2) projet romanesque et projet didactique : un roman pour apprendre

DEMORAND Nicolas, *Premières leçons sur le roman d'apprentissage*, Paris, PUF, 1995.

SULEIMAN Susan Rubin, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

SULEIMAN Susan Rubin, « La structure d'apprentissage : *bildungsroman* et roman à thèse », *Poétique*, 1979, n° 37, p. 24-42.

3) présence magistrale

a) maîtrise et seuil : le paratexte

DUCHET Claude, « L'illusion historique : l'enseignement des préfaces (1815-1832) », Paris, *RHLF*, 2-3-1975.

FALCONER Graham, « Le discours préfaciel », 3-13, *in La Lecture sociocritique du texte romanesque* (ouvrage collectif), Toronto, S. Stevens Hakkert & Co., 1975.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.

b) maîtrise et subversion : la parodie

DOUSSTEYSSIER-KHOZE Catherine et PLACE-VERGHNES Florence (éd.), *Poétique de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Bern, Peter Lang, « Modern French Identities », vol.55, 2006.

ECO Umberto, *Comment voyager avec un saumon ? Nouveaux pastiches et postiches*, Milan, Bompiani, 1992 ; Myriem Bouzaher (trad.), Paris, Grasset, 1997.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.

HAMON Philippe, « Texte littéraire et métalangage », *Poétique*, 31, 1977.

SANGSUE Daniel, *Le Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987.

SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1994.

SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2007.

YEN-MAI Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahier de Narratologie*, 13, Poitiers, URL, 2006 [pour la mise en ligne].

c) maîtrise et discipulat : un lecteur prémédité

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Milan, Bompiani, 1979 ; Paris, Grasset & Fasquelle, « Le livre de poche biblio essais », 1985 [trad.].

IV IMAGINAIRES : PERSPECTIVES MAGISTRALES ET RESONANCES CULTURELLES

1) le récit en régime magistral : représentation mentale, fiction littéraire et action pragmatique

BENICHOU Paul, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830*, Paris, José Corti, 1973.

STEINER Georges, *Maîtres et disciples*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2003 [trad.].

WAQUET Françoise, *Les Enfants de Socrate. Filiation intellectuelle et transmission du savoir XVIIe-XXIe siècle*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque Histoire », 2008.

2) espaces réels, espaces rêvés : maîtrise, utopie et codage culturel

BRICOUT Joseph (dir.), *Dictionnaire pratique des connaissances religieuses,* Paris, Letouze et Amé, 1925.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1982.

ODELAIN Olivier et SEGUINEAU Raymond (dir.), *Dictionnaire des noms propres de la Bible*, Paris, Cerf et Desclée de Bower, 1978.

PELTRE Christine (dir.), *Dictionnaire culturel de l'Orientalisme*, Paris, Hazan, 2008.

[huis-clos magistral]

FUNCK-BRENTANO, *Légendes et archives de la Bastille*, Paris, Hachette, 1909.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

IMPELLUSO Lucia, *Jardins, potagers et labyrinthes*, Paris, Hazan, « Guide des arts », 2007.

3) le moi, autrui, le monde : enjeux identitaires et relationnels de la maîtrise

BARBARAS Renaud, *La Perception. Essai sur le sensible*. Paris, Hatier, « Optiques », 1994.

BRUN Jean, *L'Epicurisme*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1959.

MUCCHEILLI Alexandre, *L'Identité*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1986.

ROUDINESCO Elisabeth, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997.

FERRY Luc, *Homo aestheticus : l'invention du goût à l'âge démocratique,* Paris, Grasset et Fasquelle, 1990.

* * *

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION 7
Maître et disciple ou l'impossible synthèse 8
Hypothèses et critiques définitionnelles 12
Littérature et magistralité 15
La déferlante didactique 20
La passion des professeurs 25
L'interface livresque : lire et écrire en climat de magistralité 28

PREMIERE SECTION
L'ECRIVAIN FIN DE SIECLE ET SON LECTEUR
33
L'entretien du disciple et du maître 35
Chapitre premier
CONTEXTES ET CONTIGUITES 39
1 Décadence et contre-décadence : d'un imaginaire à l'autre 43
2 Un auteur désormais « responsable » 46
3 Le roman de la responsabilité 51
3.1 Le paratexte : mode d'emploi de la fiction 52
3.2 La délégation narratoriale et son discours d'escorte 54
3.3 Ecriture et écrit autoritaires 57
4 Un lecteur à responsabiliser 60
4.1 Trois équivalences 60
4.2 Jeunesse sociologique 61
4.3 Jeunesse littéraire 64
4.4 Jeunesse captivée : jeunesse maîtrisé 66

Chapitre II
DIALECTIQUES DE MAITRISE ET ENJEUX DE LECTURE 73
1 « Dialectiques » 75
2 La chronicité d'un récit : le temps de la maîtrise 79

3 La consécutivité d'un mécanisme : le procès du livre magistral 87
4 La finalité d'un projet : sortir du magistère ou … sortir du livre 97
4.1 Epilogues 98
4.2 Le dernier maître 100
L'entretien du disciple et du maître *103*

DIEUXIEME SECTION
LA DIALECTIQUE DE MAITRISE
DANS *LE DISCIPLE*
MAGISTERE PREFACIEL, MAGISTERE FICTIONNEL
105

Chapitre III
« A UN JEUNE HOMME » : LA DEDICACE DU ROMAN OU LE DISCOURS DU MAITRE 117
1 D'une dédicace à un magistère 121
1.1 Le livre comme seule médiation 121
1.2 Portrait collectif de la jeunesse en allocutaire magistral 126
1.3 Le profil du lecteur modèle : comment l'on fabrique un disciple 139
1.4 D'un paratexte à l'autre : l'abrégé de la quatrième de couverture 143
1.5 De la préface à l'épilogue : la mort comme avertissement et sanction 145
2 Comment Bourget s'impatronise « bon maître » 151
2.1 L'antériorité probante 161
2.2 Ancrage passéiste et démarche magistrale 173
2.3 Rétrospection et moralisation 176
L'entretien du disciple et du maître *196*

Chapitre IV
L'AVENEMENT D'UN DISCIPLE REPUDIE :
PROLOGUE FICTIONNEL ET INCULPATION MAGISTRALE 200

1 Le précédent livresque ou l'écrit préalable 209
1.1 Rencontre entre deux livres 209
1.2 Pas d'autre lien que la lecture 211
2 Les paroles d'un « jeune homme » 223
2.1 Passé… Présent 224

2.2 Les projets de Robert Greslou 227
3 Naissance d'un disciple 230
3.1 Le disciple face au livre magistral 231
3.2 Le disciple face à la personne magistrale 238
3.3 Un éloge du maître 242
3.4 Le disciple fourvoyé 244
4 De la responsabilité magistrale 250
4.1 Les exigences d'un disciple 250
4.2 La responsabilisation de l'intellectuel 260
L'entretien du disciple et du maître 269

TROISIEME SECTION
LA DIALECTIQUE DE MAITRISE
DANS *L'ENNEMI DES LOIS*
IMPLICITES MAGISTRO-DISCIPULAIRES D'UN ROMAN ET D'UN AVERTISSEMENT DE PARODIE
276

Chapitre V
ENTRE UNE PARODIE DE MAGISTERE ET UN MAGISTERE DE LA PARODIE 287
1 Un roman dédoublé 296
1.1 Une architectonique de l'hybridité 298
1.2 Une proposition de lecture 304
2 Un roman parodique 310
2.1 Eclaircissement 311
2.2 A l'origine du roman ? 312
2.3 La mécanique parodique 314
3 Un roman didactique 323
3.1 La parodie, ce feint divertissement 323
3.2 Les leçons sérieuses du jeu de parodie 329
4 Une théâtralisation de la maîtrise 334
4.1 Le colloque carcéral 335
4.2 La comédie magistrale 338
4.3 Enchâssement et enseignement 339
603

4.4 Quel disciple ?... Quel maître ? 340
L'entretien du disciple et du maître 344

Chapitre VI

MAITRISE ET PARATEXTE : QU'EST-CE QU'UN « AVERTIR » EN REGIME MAGISTRAL ? 347

1 La parodie : contexte et tradition 350
1.1 Contre-décadence et émergence magistrale : le roman à thèse est-il soluble dans l'esprit de parodie ? 350
1.2 Du journalisme à la littérature : la parodie, héritage du rire et modèle de pédagogie 354
1.3 De l'air du temps ou la fin des déplorations 362
1.4 Détournement 366
1.5 « J'ai craint d'introduire mon didactisme en supplément aux frais » 372
2 Le roman, descriptif et mode d'emploi 376
2.1 « témoignage » et « reflet » 376
2.2 Expérimentation 381
2.3 Cobayes plutôt que personnages 381
2.4 Un protocole de laboratoire au lieu d'un imaginaire de roman 386
2.5 « Livret sentimental » *versus* « manuel » : enjeux d'une contre-définition 391
3 Le romancier : profil et fonction 400
3.1 Créateur donc critique 401
3.2 Educateur ? 406
3.3 Un « nous » discipulaire problématique 412
3.4 Pour quels destinataires ? 418
L'entretien du disciple et du maître 426

QUATRIEME SECTION

LA DIALECTIQUE DE MAITRISE DANS *LES NOURRITURES TERRESTRES.* DE L'EXPERIENCE A L'EXHORTATION

432

Chapitre VII

DISCOURS MAGISTRAL ET DISCOURS D'EXPERIENCE 463

604

1 Rencontre avec les lieux gidiens 469
1.1 Les villes ou la villégiature impossible 470
1.2 Le désert (ou le désir) inaccessibles 473
2 Toute chose est un fruit 479
2.1 Une insignifiance reconnue : le caillou 479
2.2 Une rareté magnifiée : l'eau 482
2.3 Une dualité exemplaire : la citerne et la source 486
3 La source préférée 489
3.1 Une ode… 490
3.2 … et une leçon 496
4 Le magistral lustral 502
4.1 Topique de l'eau et dialectique de la maîtrise 502
4.2 Eau du désir et désir de l'eau 508
4.3 Deux sources, deux soifs 511
L'entretien du disciple et du maître *516*

Chapitre VIII

L'EXHORTATION POETIQUE 520
1 L'expérience du maître ou le monde reconstruit 523
1.1 Tout sauf le dépaysement 524
1.2 Monde transfiguré 526
2 Poète et Maître
536
2.1 Les trois vérités de l'eau 536
2.2 Le poème-leçon 538
3 Maîtrise, discipulat et poésie 544
3.1 Mentor et mélode 545
3.2 *Les Nourritures*, poème « fin de siècle » 549
3.3 *Les Nourritures* : stances magistrales 558
L'entretien du disciple et du maître *568*

CONCLUSION 572
A structure romanesque duelle, stratégie didactique unique :
l'hybridité expliquée du roman-magistère *573*

Usage et contre-usage de l'imaginaire magistro-discipulaire :
d'une ambivalence à son dépassement *575*
Lire le maître : l'invention du lecteur en disciple *580*

BIBLIOGRAPHIE 588
Contextes 589
Corpus 592
Ecritures 598
Imaginaires 600

TABLE DES MATIERES 602

Ce travail interroge la façon dont un imaginaire magistro-discipulaire, conçu comme riposte à l'esprit décadent et retour à l'autorité du littérateur investit un roman français des années 1890-1900. Il explore cette période à travers *Le Disciple* de Paul Bourget, *L'Ennemi des lois* de Maurice Barrès, *Les Nourritures terrestres* de Gide. Il repère le fonctionnement et les implicites d'une dialectique maître/disciple à travers les manifestations, les mécanismes et les intentions qu'elle véhicule, tant auprès d'un public avoué (la jeunesse) qu'à destination d'un lectorat plus confidentiel (des romanciers pairs et rivaux). Il montre comment le gain symbolique puisé aux représentations du maître à penser participe d'une stratégie qui, sous couvert de socialisation et de pédagogie, sert la cause d'un romancier post-décadent qui, en quête d'une légitimité et à la recherche d'une écriture renouvelée du roman, entreprend l'exercice magistral comme l'impatronisation de l'écrivain en mentor, la moralisation du champ de la fiction en leçon de vie et l'identification du lecteur en disciple, récepteur et réceptacle d'un enseignement auctorial. De manière opérationnelle, il analyse alors l'articulation de structure d'un roman-magistère qui donne voix à un récit et un discours parallèles de maîtrise, et qu'un régime énonciatif distributif (ici diégétique, là extradiégétique) installe dans le dédoublement consonant (Bourget), satirique (Barrès) ou contradictoire (Gide) d'un romanesque didactique qui se réalise par les filtres d'une mise en scène fictive et d'une mise en discours effective, dont le rapport (redondant, distancié ou paradoxal) varie d'un texte à l'autre. La magistralité, ainsi présente dans le paratexte et la narration du roman, se développe sur les deux lignes d'un mécanisme qui réfléchit les deux modalités d'un descriptif et d'un discursif didactiques. Produit d'un dispositif textuel commun mais variable, elle relève de l'identité de trois auteurs proches, apparentés, mais de générations différentes et de notoriété non synchrone, et dont l'expression personnelle magistrale reste pour partie tributaire de celles des deux autres. Elle constitue de ce fait la trajectoire d'un corpus qui illustre en trois étapes − le roman catéchétique, le roman parodique, le roman aporétique − le déplacement de la garantie de la responsabilité à celle de l'originalité, au sein ou aux marges d'un roman de socialisation revu et corrigé à l'aune de chaque écrivain-mentor. Spéculaire par son organisation diffractée, mobile au gré de l'évolution contextuelle et de ses créateurs, le roman-magistère en effet épouse et répudie les attentes, les engouements et les croyances de la période post-décadente à travers la reviviscence sérieuse (*Le Disciple*), jouée (*L'Ennemi des lois*) ou réfutée (*Les Nourritures terrestres*) d'un lien de maître à disciple transposé dans les termes d'une relation entre le romancier et son lecteur. C'est que le paradigme magistral institué par le roman est, fondamentalement, ambigu : de nature double (il prétend se cantonner à l'univers de la fiction et relève simultanément d'un mimétisme social), il se veut de surcroît utile et moral (altruiste et éthique) quand bien même il se pense partisan et critique (polémique et idéologique). A cette ambivalence structurelle et tactique, il existe une coordonnée épicène dont cette thèse montre qu'elle peut fournir les clefs d'un dépassement : les trois magistères étudiés ont en effet pour dénominateur commun la question du livre-manuel, celle de sa rédaction (fonction dévolue à l'écrivain-pédagogue) et celle de sa réception (statut inféré du lecteur-disciple). Aussi, le contrat magistral raconté en diégèse et scellé en ses marges paratextuelles vaut-il toujours comme un pacte de lecture, où cristallisent le bon et le mauvais maître, le bon et le mauvais disciple. Cette mise en cause fictionnelle et pragmatique de l'écrit magistral − anxieuse (Bourget), ludique (Barrès), oblique (Gide)−est le fil rouge de cette étude qui s'efforce de rendre raison d'une dialectique de maîtrise complexe et polymorphe, dont l'intelligibilité passe par les enjeux symboliques qu'elle assigne au livre et à sa lecture.

BARRES *L'Ennemi des lois* – BOURGET *Le Disciple* – GIDE *Les Nourritures terrestres* – DECADENCE – MAÎTRE – DISCIPLE – ECRIVAIN - LECTEUR

This piece of writing questions the way a master-disciple imagination-thought out as a riposte to the decadent spirit and advocating a return to the authority of the man of letters – holds an important place in the French novel of the years 1890-1900. It goes through this period with books such as *Le Disciple* by Paul Bourget, *L'Ennemi des Lois* by Maurice Barrès and *Les Nourritures terrestres* by Gide. It focuses on the functioning and the implicit of dialectics master/disciple through the manifestations, the mechanisms and the intentions that the latter conveys, both to an avowed audience (the youth) and to a more confidential readership (peer and rival novelists). It shows how the symbolic advantages drew on the representations of the master participates in a strategy that, under the guise of socialization and education, espouses a post-decadent novelist. The latter, in search of legitimacy and of a new novel writing, undertakes the master class writing exercise as the enthronement of the writer into a mentor, the raising of moral standards in the fictional work into a life lesson and the identification of the reader into a disciple, receiver and receptacle of an authorial teaching. In an operational way, this piece of writing analyses the structure of a "novel-magister/master" that fosters a narrative and a discourse that come from a master source. What's more, an enunciative and distributive object (here narrative, there extra narrative) sets that structure in the consonant (Bourget), satirical (Barrès) or conflicting (Gide) dividing of an educational fiction that is achieved through the two filters of a fictitious "mise en scène" and of a pragmatical one ; however, the relationship (redundant, distanced, or paradoxical) changes from one text to another. The "master function" − present in the surrounding (of a text) and the narrative of the novel − develops into the two facets of a mechanism that reflects the two modalities of an educational discursive – the former, that results from a common but variable textual device, is a matter for the identity of three authors, close and related but belonging to different generations and having a non-simultaneous fame and whose personal expression concerning the "master figure" remains, to a certain extent, dependent on the identity of the two others. This "master function" thus constitutes the trajectory of a corpus that illustrates in three stages − the catechetics novel, the parodic novel, the "aporia" novel − the shifting of the guarantee of the responsibility to the one of the originality within or in the margins of a "socialization novel" given a new treatment by each writer-mentor. Specular by its split organization, mobile according to the contextual evolution end to its instigators, "the novel-magister/master" indeed espouses and renounces the expectations, the infatuations, and the beliefs of the post-decadent period through the honest (*Le Disciple*), feigned (*L'Ennemi des Lois*) or denied (*Les Nourritures terrestres*) revival of a link between master and disciple used as an epitome of a relationship between the novelist and his reader. The "master" paradigm instituted by the novel is fundamentally ambivalent merely double (it pretends to stick to the fictitious universe but it simultaneously deals with a social mimetism), it furthermore wants to be useful and moralistic (altruistic and ethical) even if it thinks itself as partisan and critical (polemic and ideological). Beyond this structural and tactical ambivalence, there is a central principle of which this paper shows that it can provide the keys to set new targets : the three forms of mastership under study Indeed have as a common point the issue of the manual, the one of its reception (implicit status of the reader/disciple). Thus, the mastership contract told in the narrative and sealed in its paratextual margins is still worth a reading pact where the good and bad master, the good and bad disciple crystallize. This fictional and pragmatic questioning of the "mastership" writing – anxious (Bourget), recreational (Barrès), oblique (Gide) – is the common theme of this paper that tries to highlight a dialectics of complex and polymorphous mastery, whose intelligibility goes through the symbolic stakes assigned t o the book and its reading.

BARRES *L'Ennemi des lois* – BOURGET *Le Disciple* – GIDE *Les Nourritures terrestres* – DECADENCE – MASTER – DISCIPLE – WRITER - READER